دراسات فى نقد الفنون الجميلة (٨)

فاسيلى كاندنسكى

الروحانية فى الفن

تقديم

محمود بقشيش

لمصرية للنقاد بالتعاون مع الهيئة العامة للكتاب

دراسات فى نقد الفنون الجميلة(٨)

فاسيلى كاندنسكى

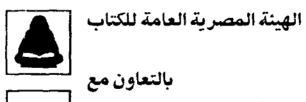
الروحانية فى الفن

تعريب
فهمى بدوى

مراجعة
مرسى سعد الدين

تقديم
محمود بقشيش

تعقيب وملاحظات
د. صبحى الشارونى


الهيئة المصرية العامة للكتاب

بالتعاون مع


الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلى

الروحانية فى الفن

تأليف: «فاسيلى كاندنسكى»

(وضعه عام ١٩١١)

تعريب: **فهمى بدوى محمد**

مراجعة: **مرسى سعد الدين**

تقديم: **محمود بقشيش**

تعقيب: **د . صبحى الشارونى**

دراسات فى نقد الفنون الجميلة

سلسلة ربع سنوية تصدر عن:

الجمعية المصرية للنقاد

بالتعاون مع الهيئة العامة للكتاب

رئيس التحرير: **د. صبحى الشارونى**

ـ تصميم الغلاف: **للفنان سامى رافع**

ـ الاشراف الفنى: **للفنان محمد قطب**

الكتاب الثامن

١٩٩٤

المحتويات

تقديم

بقلم: محمود بقشيش

صدر كتاب «الروحانية فى الفن» سنة ١٩١١ باللغة الألمانية، وتقدمه الآن «الجمعية المصرية لنقاد الفنون الجميلة» لأول مرة باللغة العربية، ونحن على مشارف القرن الواحد والعشرين!.. وبين التاريخين أتيح للكتاب أن يُتَرجم إلى عديد من اللغات وأن يُقابل باهتمام كبار نقاد وفنانى العالم، وأن يحفر طريقاً جديداً فى الفن، مغايراً لما سبقه، ممهداً لإضافات أخرى، من مبدعين ومنظّرين آخرين. وكانت النتيجة التطبيقية المباشرة لهذا الكتاب هى ظهور واحدٍ من أكبر أساليب الفن الحديث، وهو الأسلوب «التجريدى» بتجلياته المختلفة. وبذلك يكون هذا الكتاب قد نجح فى ثورته ضد شكل ومحتوى اللوحة التى ورثها الفن من قرون مضت، وهى اللوحة التى يمكن أن نطلق عليها تعبير: لوحة «المشهد المسرحى».. حيث يكون مسطحٌ اللوحة ساحة لاحتشاد عناصر بشرية ومعمارية وطبيعية الخ.. ويرسم الفنان، لكل

منهـا، دوره بعناية ودقـة، كمـا فـى لوحـة «العـشـاء الأخيـر» لـ «دافنشـى» ـ علـى سـبـيـل المثـال ـ وإذا كـانت لـوحـة القـرون الماضية قد استعارت من المسرح، والأدب، لغته.. فإن اللوحة التى جاء بـهـا «كاندنسكى» قـد اشتقت وجودها من مـصـدر «ظاهر» هو «الموسيقا» بنظامـهـا الإيقاعى المجرَّد، ومصـدر «باطن» هـو الدين من زاوية التـصـوُّف. وإذا كــان النغـم المسموع هو وسيط «الموسيقا» إلى عالم الروح، فإن «اللون» هو الوسيط المرئى لهذا العالـم. ومن ثمَّ احتل «اللون» الركيزة المحـورية فى فن الرسـم والتلوين. ومن يقـرأ حـديثـه عن «الألوان» يدهش لمعجمه الخاص فى هذا الشأن، فهو يشبِّه اللون الأزرق بالأرغن الكنسى، بينمـا يمثِّل اللون الأخـضـر بالنغمات الوسطى لآلة الكمان ويشبِّه اللون الأبيض بالوقفات فى «الموسـيقـا»، وهـى مـسـاحـات مشـحـونة بالترقب انتظاراً لمجئ صوت الموسيقا. ويخـرج ـ أحيانا ـ بأوصافه للَّون عن اطار «الموسيقا» إلى إطار الأخلاق أو المجتمع.. فيصف اللون «الأحمر» بأنه لون مادىّ ونرجسىّ و «براجوازى»!

وبقـدر احـتـرامـه للَّون الأزرق لا يتـعـاطف مع اللون «الأصـفـر» ويراه «دنيـوياً، عـاجـزا عن التـعـبـيـر عن المعـانى العميقة.

* **

إن رجل «الموسيقا» ورجل «الدين» يمتزجان داخله، ويؤثر كلاهما فى أحكامه، وإن رجحت كفة رجل الفن أحيانا، فعندما استعرض فى كتابه لوحات متحف مُتَخَيَّل، أطلق سؤالاً افتراضياً، يمكن صياغته كالآتى: أى رسالة يريد أن يبلغنا إياها هؤلاء الفنانون؟ وأجاب إجابتين مختلفتين عبْر «شومان» و«تولستوى». كانت الإجابة الأولى أقرب إلى كلام رجل دين، حيث قال: «أن يفيض النور فى الظلام الذى يُغْرق قلوب البشر، وهذه هى مسئولية الفنان وواجبه».

أما إجابة «تولستوى» فكانت إجابة رجل فن، وهى الإجابة التى انحاز إليها «كاندنسكى». قال «تولستوى» إن الفنان إنسانٌ قادر على أن يرسم ويلون كل شئ.

* * *

طرح الكتاب عديداً من الأفكار، بعضها مايزال حياً، مثل فكرة «استقلال اللوحة عن الطبيعة»، وفكرة «الظاهر والباطن فى العمل الفنى» التى عبرٌ عنها بقوله: «إن العلاقات فى العمل الفنى ليست بالضرورة علاقات فى الشكل الخارجى، ولكنها علاقات تقوم على التعاطف الداخلى للمعانى»، وتعبير «لغة الشكل» يعد من ابتكاراته التى أثرت فى موقف النقاد

من «اللوحـة». ومن أحكامـه التى مـاتزال تلقى صـدى عند النقـاد وصفـه للعمل الفنى الشـامخ بـأنه عمل «سيمفونى» وللأعمال الأقل شموخاً بأنها أعمال «غنائية».

كـان «كـاندنسكى» أول مـفكر فن، ومنتج للأسلوب التجريدى بشقّيه «الهندسى» و «اللاشكلى»، وانتقلت دعوته - وبعبارة أدق - انتقلت أصداء كتابه وفنه إلى الفنانين العرب، وكانت النتيجة موقفين: أولهما موقف الناقل المنبهر. وثانيهما اتّسم بالإيجابية فى بدايتـه، عندما حـرص بعض الفنانين العرب على أن يقّدموا ترجمة عربية لتلك الدعوة، فاحتفظوا بإرث الفن العربى، وإرث المتصوفة من حيث احتفالهم بالحياة الكامنة فى «الكلمة» و «الحرف». من هنا ظهرت موجة من الفنانين «الحروفيين» قدموا ما يُعَدُّ إضافة إلى «الأسلوب التجريدى». وإن انحسرت هذه الموجة الآن، أو انغلقت على ذاتها، وبعد أن كان «الحرف» حياةً، صار مخبأً للإفلات من قمع السلطات !

* * *

سيـلاحظ القـارئ أن «كـاندنسكى» قـد طرح فكرة «التجريدية» باعتبارها ذروة كل فن رفيع. وأعطى «الموسيقا»

الأولوية على فن الرسم. وقد فتح هذا الطريق إلى استعارات متبادلة بين الفنون المختلفة . اتسعت فى مدرسة «الباوهاوس»، ولم يتوقف هذا الاتساع، كما تشهد بذلك «البينالات» الدولية المختلفة . غير أن النتيجة لم تكن - للأسف - لصالح «اللوحة المسندية» التى هُمشَ دورها ، وضعف استقلالها وبذلك يكون «كاندنسكى» قد نجح في فك الاشتباك بين اللوحة والطبيعة ، ولكنه أسهم فى أن تفقد «اللوحة» دورها القديم البارز بين الفنون المختلفة .

* * *

لم أرد بهذا أن أقدم تلخيصاً لكتاب سيتصل القارىء بنصه المعرَّب بعد لحظات ولكننى أردت أن أؤكد على نقطتين هامتين ، الأولى : هى أهمية هذا الكتاب ، ودوره فى تحويل مسار فن الرسم والتلوين . وثانيهما : هى ٠٠ أن نقرأه - لا باعتباره كتابا مقدساً فى الأسلوب التجريدى - بل أن نقرأه بذهن ناقد ، قادر على مناقشة ما فيه .

واستخلاص ما يمكن إضافته لحركة الفنون الجميلة المصرية.

ولقد عُرِّب هذا الكتاب عن أهم الترجمات الانجليزية التى قام بها الناشر والمؤلف والمترجم الانجليزى «ت . هـ. سادلر» وكان صديقاً شخصيا لـ «كاندنسكى»، وقد شكا «سادلر» من صعوبة ترجمة «كاندنسكى» بسبب لغته وألفاظه ذات الظلال المتعددة، وبسبب مْيله إلى الإطناب والإلحاح، وهو ما لم يظهر بصورة واضحة، فى النص العربى، بعد إجراء جراحة على الترجمة الحرفية التى لو تُركت كما هى لانصرف عنها القارئ.

محمود بقشيش

«إن العــلاقـــات فى العــمل الفنى ليــست - بالضــرورة - عــلاقـــات فى الشكل الخـــارجى، ولكنـها عـلاقـات تقوم على التـعـاطف الداخلى للمعانى»

«كاندنسكى»

«فاسيلى كاندنسكى» وكتابه
الروحانية فى الفن

ولد «فاسيلى كاندنسكى» فى موسكو يوم ٤ ديسمبر عام ١٨٦٦، لأسرة أرستقراطية، وكان أبوه من تجار الشاى الناجحين، وقد قُدِّر لثروته الطائلة أن تشدَّ أَزرْ «كاندنسكى» - لسنين طوال - فى مواصلة تعليمية.

وكانت «الأرثوذكسية» الروسية هى مذهب الأسرة التى نشأ وشبَّ عليها وقد استمر على عقيدتها بقية حياته، ماعدا فترة قصيرة فى شبابه.

وكانت طفولته عادية، لايميزّها إلا نجاحه فى دراساته العلمية، وكان أول اتصاله بدور العلم فى مدينة «أوديسا» فى «القرم» «CRIMEA»، بعد أن انتقلت أسرته إليها عام ١٨٧١، وكانت له روحات وغدوات على موسكو حتى استقر بها عام ١٨٨٦ ليدرس بجامعتها الاقتصاد السياسى والقانون وتخرج فيها عام ١٨٩٢، ليعمل بها - بعد عام واحد من

تخرجه - محاضراً فى فقه وفلسفة التشريع، وكانت كل الدلائل تشير إلى انه - بعمله في الجامعة - إنما يسير فى طريق الاشتغال بالعلم والتفرغ له، ولكنه ما أن بلغ الثلاثين عام ١٨٩٦ حتى رفض وظيفة «الأستاذ الجامعى» بجامعة «دوريات» فى «استونيا، وسافر - بدلا من ذلك - إلى «ميونخ» «MUNICH» ليدرس الرسم والتلوين (التصوير الزيتى).

إن قرار «كاندنسكى» بالتفرغ للفن لم يأت من فراغ، فقد كان مأخوذاً بفن الرسم والتلوين والموسيقى، إلى حد أنه - وهو طفل - كان يعزف على آلتى «التشيللو» و «البيانو» بمهارة، وأنه فى سن الثالثة عشر أو الرابعة عشر اشترى من مصروفه الخاص أول علبة ألوان زيتية.

ويشهد على حساسيته المرهفة، ودقة ملاحظته ماجاء فى سيرته الذاتية من انفعاله المفرط بما كان يراه حوله من الوان ومناظر الطبيعة..

كان الفن والموسيقى يتركان فى نفسه انطباعا قوياً وأثراً عميقا، الفن والموسيقى على إطلاقهما، من الأيقونات الدينية الروسية التقليدية حتى لوحات «رمبرانت» الزيتية وأيضا العرض الأوبرالى «لوهنجرت Lohengrth» لفاجنر..

لقـد تعـرَّف «كـانـدنسكى» أول مـا تعـرف على فن «التأثريين» الفرنسين عام ١٨٩٥، بمعرض فى موسكو، عندما رأى صورة «كومة القش» لمونيه، فامتلأت نفسه بمشاعر بدت وكـأنها نبوءة بما ينتظره.. «لقد أحسست أن الفن في هذا الموضوع الذى يجئ فى الصدارة. وجال فى خاطرى إنه كان من الممكن المضى قُدُماً فى هذا الطريق والاستمرار فى هذا الاتجاه».

ومضى عام، وسافر «كاندنسكى» إلى المانيا، وبدأ يتعلم ليصبح فناناً، وكانت ميونيخ ـ وهى آنذاك تقترب من نهاية القرن التاسع عشر ـ خير مكان يناسب مزاج «كاندنسكى» ورهافة مشاعره ويلبى حاجته، إذ لم تكن مركزا كبيرا لدراسة الفن الجاد فقط، بل كانت تتمتع أيضا بشهرة واسعة كأكبر المراكز التجريبية فى الفن بألمانيا. فقد كانت جماعة «انفصال ميونيخ» التى تأسست عام ١٨٩٢ تمثل أول المحاولات التى قام بها شباب الفنانين للتمرد على الهيئات الأكاديمية ومعارضها.

وهكذا كان الأسلوب السائد في «ميونيخ» فى أواخر القرن الماضى هو الأسلوب الألمانى من «الآرنوفو» «ART

«Noaveau» الذى كـان يُطلق عليـه اسـم «يوغند سـتل «Jugendstil» نسبة لصـحيفة محلية كانت تصـدر هناك تحت اسم «يوغند» (الشباب).

ووجدت معايير هذه المدرسة قبولاً واسعاً وأحدثت تأثيراً فى الروس، لأخـذها بالتـجـريد المبسط والجـمـال وارتيـادها أسـاليب البـداوة الأولى للإنسـان. وفن القـرون الوسطى وأساليب «أهل الشرق» ولاستـهدافـها تحـرير الفن من «آلية» العالم الصناعى.

وبهذا توفر لكاندنسكى أن ينال التدريب التقليدى الذى يحـتـاج إليـه من جـهـة، وأن يشـارك فى دوائر الطلائع والمجددين.

ومـا كـاد يصل إلى المانيـا حـتى بدأ دراسـتـه على يدى الفنان «انطون أزبى Anton Azbe وأمـضـى عـامين وهـو تلمـيـذ «لأزبى»، ثم التحق بالأكاديمية الملكية بفضل الأستاذ فرانتز فـون شـتـوك Franz Von Stuck رسـام الحـواديت على طريقـة «آرنولد بوكلين» «Arnold Bocklin» إلا أن إغراء المحيط التقدمى الذى عـاش فيـه كان أقوى من قدرات «الفصل المدرسى» على أسره، فانعتق «كاندنسكى» وانفلت عام ١٩٠١ بعد أن أصاب

حظاً من عالم الأكاديمية وفنها . وألَّف اتحاداً جديدا للفنانين باسم «فالانكس» «Phalanx» أى الكتيبة.

وفتحت الجماعة طريقاً لاتجاهات أكثر «تقدمية» ومجالاً لشباب الفنانين لعرض فنهم.

وفى عام ١٩٠٢، افتتحت جماعة الكتيبة مدرسة للرسم الملون، كان «كاندسكى» أحد أساتذتها، ولم يمض عام حتى كانت المدرسة قد أغلقت أبوابها، وتفرق أعضاء الكتيبة نفسها عام ١٩٠٤ وقد حصل «فاسيلى كاندنسكى» ـ من التجربتين كلتيهما ـ على أول أساس مستقل أفاده فى مجال التدريس وإنتاج الفن. وحققت شهرته من خلال جماعة «الكتيبة» فرصة مناسبة وطيبة لنجاح إقامة معرض لأعماله أثناء عضويته فى جماعة «الانفصاليين» فى برلين عام ١٩٠٢، ولفتت أعماله أنظار النقاد، وأتيح له عرض أعماله بمعرض صالون «الخريف» بباريس عام ١٩٠٤.

وعلى الرغم من أن أعمال كاندنسكى الباكرة قد نجحت فى زمانها، غير أنها لم تكن إلاّ أعمالاً ثانويه وكانت تتميز بألوانها الزاهية، واستلهام موضوعات من الحكايات الخيالية ومن هذه الخصائص كان لـ «كاندنسكى» رصيد تزايدت أهميته فى لوحاته فيما بعد.

ومع ذلك فإن «كاندنسكى» ظلَّ فى السنوات الأولى من القرن العشرين متأثرا ـ أعمق التأثر ـ بمدرسة الـ «يوغند ستيل» و «الطبيعية الغنائية» التى غلبت على عالم الفن في ميونيخ، ولقد طال به الترحال والسفر، قبل أن يستطيع الفكاك من أسر ذلك التأثير، وأن يشق لنفسه طريقاً خاصاً يتفرّد به.

كانت أسفاره محاولات للتعرف على مافى بلاد أوروبا وملاحظة ما أنجزه «الغرب» عن قرب، ففى الفترة من ١٩٠٣ حتى ١٩٠٨، زار «كاندنسكى» نواحٍ أخرى من ألمانيا، وشاهد إيطاليا وهولندا وتونس وفرنسا، وهى ذات أهمية خاصة فى تطور فنه إذ أنه خلال إقامته فى «باريس» لمدة عام (١٩٠٦ ـ ١٩٠٧) شهد كثيراً من معارض الـ «الوحشيين» «FAUVES» المبكرة وكان أثر ذلك عليه كبيراً، فقد رأى فى لوحاتهم حرية التلوين، وقضى «كاندنسكى» بقية تلك الحقبة وهو يستوعب مدلولات هذه الحرية وكيف يستفيد بها فى فنه.

وبتأثير من الأسلوب «الوحشى» فى التلوين، بالإضافة إلى إرثه الثقافى الروسى بدأ «كاندنسكى» يبدع لوحات طبيعية، تعبيرية، ذات مذاق خاص. وفى عام ١٩٠٩ تزعَّم

«كاندنسكى» ثورة على جماعة «الانفصاليين» فى ميونيخ وانتهت به هذه الثورة إلى تأسيس. (اتحاد الفنانين المحدثين) والذى ضم فى عضويته أليكسى فون ياولينسكى» «Alexei vom Jawlensky» و «الفريد كوبين» «Alfred Kubin» و «جبرييل مونتر» «Gabriele Munter» ثم «فرانتز مارك» «Franz Mark» وكان اتحاداً جَمَعَ رواد ميونيخ ممن انتهجوا ـ أساسا ـ أسلوباً يجمع بين الـ «يوغند ستيل» وتعبيرية الـ «الوحشيين»».

واستراح «كاندنسكى» أول الأمر، للعمل من خلال هذه الجماعة وشاركهم رغبتهم فى تمكين شباب الفنانين من عرض أعمالهم، ولكن مع تطور أفكاره ازداد الخلاف بينه وبين غالبيتهم التى كانت ترفض تحوله إلى التجريد، فانفصل عن الجماعة عندما استبعدت لجنة منها إحدى لوحاته من معرض ديسمبر ١٩١١، ولحق به «فرانتز مارك» وأسسا معاً جماعة «الفارس الأزرق» «The Blue Rider» نسبة إلى لوحة الفارس الأزرق التى رسمها «كاندنسكى» عام ١٩٠٣، فأصبحت إحدى أهم الجماعات الفنية فى القرن العشرين، لمنهجها الرامى إلى إحترام الفن الجيّد فى كل مكان وكل زمان، ولم تكن تطلب من أعضائها غير البوْح عن سرائرهم

بغضّ النظر عن الأسلوب الفنى الذى يجسّدونها به، وقد قال «كاندنسكى» فى هذا الشأن.. إننى أُقدِّر من بين الفنانين، أولئك الذين يُعبِّرون بصدق عمًّا يجول بسرائرهم ودواخلهم، بوعى أو بغير وعى، ويملكون القدرة على اكتشاف الأسلوب الفنى المتسق مع تلك الحالات التعبيرية كان لتلك الدعوة التى دعت إليها جماعة «الفارس الأزرق» أثرها فى الفن العالمى ولم تحتل الجماعة موقعها المرموق بسبب دعوتها النظرية، وعروضها المختلفة وحسب، بل لتقديمها كبار المبدعين أمثال: آرب، وبراك، وديران، وكيرشنر، وكلى، ونولدْ، وبيكاسو. وزاد من شهرة الجماعة أنها نشرت عام ١٩١٢ مطبوعاً باسم «تقويم الفارس الأزرق» بإشراف «فاسيلى كاندنسكى»، وفرانتر مارك وضمَّناه نفس الآراء والمبادئ التى أدت إلى انفصالهما عن «جماعة ميونيخ»، وكان هذا المنشور قد أكدَّ على تقبل الجماعة وقابليتها لاستيعاب أساليب شتى من الفن: الفن الشعبى والفن البدائى، ورسوم الأطفال وأعمال الأسيويين والأفارقة، والتماثيل والنحت البارز على الخشب من القرون الوسطى، وضم المطبوع مقالات فى الموسيقى، كتبها كتاب عظام مثل «شونبرج» وثيرن إلى جانب بعض المقطوعات المسرحية مثل مسرحية «كاندنسكى» الصوت

«الأصـفـر.» وفـى الـوقت ذاتـه الـذى كـان المـنشـور تحت الطبع، كتب كاندنسكى كتـابه الـرائد «الـروحـانية فـى الـفن» (عـام ١٩١١)، ونجـح به فى تهيئـة المناخ الثقـافى، والابداعى الأوربى إلى تقبل أفكاره الجـديدة التى بُنى عليها كثيرٌ من أصول الفن الحديث.

فـى الكتـاب احـتـفـال بـالصلة بين فن التلوين وفن الموسيقى، ودعوة إلى استقلالية اللوحة عن الطبيعة، كما هو الحـال فى فن الموسيقى، فقد اكتشف «كاندنسكى» أن فى لوحـة مـونيـه «كـومـة من القش» انفـلات، وتحـرر، من مـادية الشكل الواقـعى، واسـتـبـقى هذه الملاحظة حـتى اتصل بالتـأثريين المحـدثين والرمـزيين والتكعيبيين والوحـشـيين من الفنانين أثناء سنوات إقامته فى ميونيخ، فلما كان عام ١٩١٠ وصل كاندنسكى إلى تعريفه الجديد «لموضوع» الفن ومادته، وبذلك أزال (نظرياً) آخر مظاهر تمثيل الطبيعة فى الفن.

ومن هنا كان كتاب «الروحانية فى الفن» باستكشافاته وفتوحاته الفلسفية المتماسكة، العميقة «ثورة ماتزال تنبض ويحسها الناس حتى اليوم، وما تزال تحتفظ لكاندنسكى بمكانة عالمية باعتباره أحد منظرى الفن الحديث، وفى كتاب

«الروحانية في الفن» جوانب أخرى هامة تقتضى الاهتمام فالفصل الثانى من الكتاب ـ حول فن التلوين ـ الذى يحتوى على ملاحظات فى سيكلوجية الألوان، تعكس ـ فى الواقع ـ سعى «كاندنسكى» لإيجاد وسيلة تواصُلْ منفرده غير الطبيعة، تقوم (فى هذه الحال) على مفهوم الألوان وتأثيرها على الحس والحالات النفسية وإثارة الإهتمام... وهى نفس الغاية التى سعى «كاندنسكى» إلى تحقيقها فى لوحاته ولكنه ـ فيما بين عامى ١٩١٠ ـ ١٩١٢ـ اتخذ الخطوة النهائية فى عملية التجريد من الموضوعات الطبيعية، مما أدى إلى إبداع لوحاته الفريدة (عامى ١٩١٣ ـ ١٩١٤) والتى تنتمى إلى ما يسمى «التجريد اللاشكلى». أما الفصل الأول من الكتاب، وهو يدور حول «الجمال» فإنه يشمل أراءه الصوفية فى ثورة الروح.

إن «كاندنسكى» يعتمد ـ فى بحثه ـ اعتماداً كبير على الأشكال الهندسية وخاصة المثلث والدائرة، ويتجلى هذا على وجه الخصوص (فى مرحلة العشرينات والثلاثينات) حيث ترجح كفة الشكل الهندسى، وترجح قيمة الخط على ما عداه، ولعلٌ آخر فقرة ختم بها «كاندنسكى» كتابه «الروحانية فى الفن» كانت إرهاصا بهذا الأسلوب الهندسى الناضج إذ قال:

«إننا نقف عند مشارف عصر «التشكيل» ونمتلك المنطق والوعى، الذى يفخر فيه الفنان بإعلان أن فنه إيجابى وبنَّاء».

ومن هنا يبقى كتاب «الروحانية فى الفن» كتاباً فى غاية الأهمية من حيث أنه استبصار، وفهم ثاقب، وسياحة فكرية، في تطور «كاندنسكى» الفنان. والكتاب ـ فى الوقت ذاته ـ تفهمٌ للتغيرات الحاسمة التى حدثت فى الفن عند مطلع القرن العشرين. فإذا أضفنا كتاب «روحانية الفن» إلى أنشطة جماعة «الفارس الأزرق» النظرية والتطبيقية، نجد أن «كاندنسكى» كان قطبًا لثورة فنية كبرى. كما ظل فناناً نشيطاً حتى آخر أيام حياته.

وفى عام ١٩١٧ عام الثورة البلشفية، عاد كاندنسكى إلى روسيا، وتقلَّد عدداً من المناصب الحكومية الجديدة، آخرها منصب الأستاذية فى جامعة موسكو لعلوم الفن، ولكن الحرية التى ازدهرت فى السنوات الأولى لحكم النظام السوفياتى ذوت وتلاشت، فغادر كاندنسكى موسكو عام ١٩٢٢، ولحق بمدرسة الـ «باهاوس» وظل أحد أعلامها فى ذروة عظمتها فيما بين عامى ١٩٢٣ ـ ١٩٢٨، وحتى قمعتها حكومة هتلر عام ١٩٣٣، فانتقل «كاندنسكى» إلى باريس.. يعيش فيها ويبدع، حتى مات فى شهر ديسمبر عام ١٩٤٤.

مـات «كـاندنسكى»ولم يمت كتـابه «الروحـانيـة فى الفن»..
بل تُرجم إلي عدة لغات أوربية من بينها اللغة اليابانية.

وظلت أفـضل ترجـمـة للإنجليـزية تلك التى قـام بهـا «ت.
هـ. سـادلر» «T.H.SADLER»، ولهـا فـضلهـا السـابغ علـى كل
الترجمات التـالية بسبب العلاقـة الحميمة الوثيقة بين مؤلف
الكتـاب ومتـرجـمـه، كـان ناشـراً راسـخ القـدم ومؤلفـاً ذا بـاع
ومترجماً متمكناً. وكان صديقا معجبا «بكاندنسكى» زاره فى
«مـيـونيخ» عـام ١٩١٢، وكـان أول بـريطانـى يجـمـع أعـمـال
«كاندنسكى» وحاول أن يقيم لها معرضاً في لندن مع أعمال
أخرى لجماعة «الفارس الأزرق»، ولم يوفَّق. غير أن الرسـائل
بين «سـادلـر» و «كـاندنسكى» لم تنقطع طوال عـقـدين من
الزمان.

وقـد صـدرت التـرجـمـة الإنجليـزية أول مـرة عـام ١٩١٤
وكانت تحمل اسم «فن التوافق الروحى»

ريتشارد ستاراتون

الفصل الأول



فى الجماليات



فى الجماليات

كلُّ عمل فنىّ هو وليد عصره، والعصر - فى معظم الأحوال - هو المنبع الأصيل لعواطفنا الفردية.. ومن ثم فإن كل مرحلة ثقافية تنتج الفن الذى ينتمى إليها والذى يستحيل أن يتكرر، وما من محاولة أو جهد لإحياء مبادئ فن زمن مضى إلا وكان المنتج مسخاً شائهاً. إنه من المحال علينا أن نحيا بنفس الطريقة التى عاش بها الإغريق من قبلنا، وبالتالى.. فإنَّ مَنْ حَاَولَ أن يتَّبع منهج الإغريق في مجال النحت - مثلا - لم يصل إلاَّ إلى «شكل»، يماثل القشرة الخارجية لهذا السَلَفَ القديم: شكل بلا روح. إنَّ هذه

المحاكاة لا تزيد عن كونها محاكاة قرد فالقرد يقلد ببراعة صور السلوك الخارجية للإنسان، يستطيع أن يجلس مثله، وأن يمسك كتاباً، وأن يقلّب صفحاته تقليب قارئ جاد، غير أن ما يفعله لا معنى له عنده!

ليس معنى هذا أن الاختلافات الثقافية بين البشر، وتباعد الأزمنة، تحول دون ظهور قواسم مشتركة، وثابتة، بينهم.. خاصة فى العالم الداخلى أو الروحانى للإنسان.. وإلاَّ ما معنى أن يتعلق فنان يعيش فى القرن العشرين بالبدائية والبدائيين؟

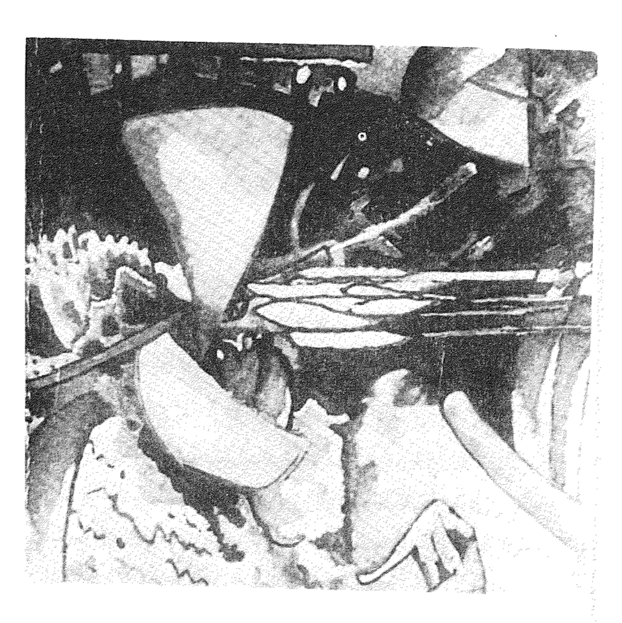
لقد حاول هؤلاء الأولون ـ كما حاولنا نحن ـ أن يُعبِّروا بإبداعاتهم عن حقائق باطنة، ورفضوا ـ تبعا لذلك ـ كل اهتمام وعناية بالشكل المرئى، لهذا تتماثل بعض ملامح الفن الحديث بملامح الفن البدائى.. لكن علينا أن نفرِّق بين نوعين من المشابهات: المشابهات الخارجية، والمشابهات الداخلية؛ الأولى لا مستقبل لها، أما الثانية فهى باطنية. روحانية. تحتفظ ببذرة المستقبل، والتحدى للفلسفة المادية التى أفقرت روح الإنسان، وحاصرته بالشك، وبدَّدت مُثُلَهُ العليا، وأقامت حاجزاً بين أرواحنا وأرواح أجدادنا البدائيين.

* * * * *

لنتخيل مبنى، مقسماً إلى عدة حجرات ـ بغضّ النظر عن ضخامته أوضآلته ـ وكل جدار من كل حجرة مغطى بلوحات من شتى المقاسات، وربما بلغ عددها الآلاف، وتمثل بألوانها أجزاءً من الطبيعة: حيوانات تحت الشمس، أو فى الظل، تشرب من مجرى مائى، أو مسترخية فوق العشب.. وعلى قرب منها لوحة السيد المسيح لفنان لا يؤمن بالمسيح، ولوحات تمثل زهوراً، وشخوصاً بشرية جالسة وقائمة، وسائرة.. ومعظمهم عراة، ونساء عاريات، يظهرن بظهورهن فى مقدمة اللوحة، ولوحات تمثل تفاحاً وأطباقاً من فضّة، وهناك لوحة لموظف كبير، وأخرى للغروب، وسيدة في ثياب حمراء، وبطّة طائرة، وصورة وجه لسيدة مجهولة، وأوز طائر، وسيدة فى أردية بيضاء، وعجول فى الظل يرقشها ضوء ذهبى لمّاع، وصورة وجه لأمير مجهول، وسيدة فى لباس أخضر. كل هذه الأشتات مطبوعة بعناية فى «كتالوج» كل صورة بعنوانها، بالإضافة إلى اسم الفنان. والناس ينتقلون من جدار إلى جدار، والكتاب بأيديهم. يقلّبون صفحاته ويقرأون الأسماء، ثم ينصرفون. وهم ليسوا أكثر غنى ولا

---

١ ـ لوحة موزاييك فى كنيسة «سان فيتال» ـ برافنا



الروحانية فى الفن .. لفاسيلى كاندنسكى .

فقراً عما كانوا حين جاءوا وطافوا بالمعرض، ثم.. ينصرفون إلى أعمالهم التى لا علاقة لها بالفن.

لماذا جاءوا؟ .. وفى كلٍّ لوحة عمرٌ سجين، وحياة بطول ذلك العمر، من المخاوف والشكوك، والآمال، والأفراح؟

* إلى أين تقصد هذه الحياة؟

* أى رسالة أراد أن يُبلغنا إياها هذا الفنان المقتدر؟

يجيب شومان:

ـ أن يفيض النور فى الظلام الذى يُغرق قلوبَ البشر، وهذه هى مسئولية الفنان وواجبه.

ويجيب «تولستوى»:

ـ إن الفنان إنسان قادر على أن «يرسم» و «يلون» كل شئ.

ونختار إجابة «تولستوى» وهو يُعَرِّف نشاط الفنان. إذا كنا مازلنا نفكر فى المعرض الذى وصفناه، ففى إحدى اللوحات، زحامٌ من عناصر رُسمَت بدرجات متفاوتة من المهارة. إن مهمة الفن هى التوفيق بين هذا الشتات، وتنسيقه فى «وحدة فنية» متماسكة. غير أن المشاهدين ينظرون إلى العمل الفنى بعيون باردة، وعقول لا تبالى. أمَّا الهواة فإنهم يتوقفون عند حدود المهارة (إعجاب مبهور بمن يمشى

على حبل ممدود) ويستمتعون بطريقة الرسم والتلوين (استمتاع أكل الجاتوه).. أمًّا الأرواح الجائعة فإنها تنصرف وهى جائعة!

وينتقل المُغيَّبون من حجرة إلى حجرة، ليقولوا فى النهاية: إن التصاوير «لطيفة» أو «رائعة».. بينما الذين يعرفون الكلام لا يقولون شيئا والذين يسمعون لا يسمعون شيئا!

من الغريب أن توصف حال الفن بتعبير «الفن من أجل الفن»، وفى هذا الوصف إغفال - عن عمد أو جهل - للمعنى الحقيقى. الباطنى. للفن.. الذى هو: «حياة الألوان». وما عدا ذلك فهو اهدار للفن وللطاقات الفنية.

سَجَنَتْ النظرة المادية الضيِّقة، كثيراً من فنانى القرن العشرين، فى دوائر سلوكية دميمه هى: التطلع الدائم إلى مكافأة المهارة بالمال والتوقف بالبراعة عند حدود «إشباع الغرور» والجشع. من ثمَّ تكاثر الشكوى من الإفراط فى التنافس. والنتيجة الطبيعية لهذا الفن المادى، غير الهادف: «الشلليه»، والمؤامرات، والتباغض، والتحزُّب والمشايعة. وإذا كانت المادية قد أنتجت هذا اللون من الفنانين، فقد أنتجت فنًّا

لا يصلح أن يكون أباً للمستقبل، وهو فن عقيم، قليل البقاء.. يموت في اللحظة التى يتغير فيها المناخ الذى نشأ فيه. أما الفن الآخر، القادر على أن يُعلم الأجيال المختلفة، ويستمر خارج حدود زمانه ومكانه، فإنه ذلك الفن الذى يحمل فى رَحِمِهِ طاقةً عميقةً فيها نفحة نبوّه، دون أن يتخلى، بالطبع، عن التعبير عن العصر الذى ينتمى اليه.

إن الحياة الروحية التى يشكل الفن عنصراً من أهم عناصرها تمثِّل حركة مُركَّبه، ورغم ذلك فمن الممكن تعريفها بيسر وسهولة: إنها حركة تمضى إلى «الأمام» وإلى «أعلا». إن هاتين الحركتين اللتين تشيران إلى التقدم تنشأ من حبات العرق، من الآلام والمخاوف، من مقاومة الحواجز، والعوائق، وأشواك الشر المتجدد، وعتمة الطريق. فى العتمة يولد «المنقذ» الذى يتميز عنا ببصيرة ثاقبة؛ تكشف الطريق إلى المستقبل، وتهدى التائهين إلى الأمام.. وإلى الأعلى. وتمضى السنون، فإذا بجسد هذا البصير يتلاشى عن العيان. عندئذ يحاول الناس، بكل وسيلة أن يستعيدوه من جديد، فى شكل ثابت. أبدى؛ من المرمر أو الحديد أو البرونز أو حجر الصّوان، وبحجم مضاعف لحجمه الحقيقى.. كأن قيمة روحية تبقى دائما فى وجود أبدان هؤلاء الشهداء الأبرار

وخُدّام الإنسانية، الأطهار.. الذين احتقروا الجسد، عاشوا للروح وحدها. غير أن مثل هذا «النحت» للبدن فى المرمر، هو فى أقل تقدير، دليلٌ على أن عدداً كبيراً من الرجال قد وصلوا إلى «النقطة» التى كان يقف عليها وحده، الرجل الواحد، الذين يحتفون به اليوم.

حركة المثلث



يمكننا تشبيه حياة الروح بمثلث، مُقَسمٌ إلى شرائح أفقية، تضيق عند القمة، وتتسع عند القاعدة. فى هذا التكوين، تشعر العين بحركة إيحائية، تتجه إلى الأمام وإلى أعلا. فى ذروة المثلث يقف إنسان واحد، متفرد، قد يطالعنا برؤية ظاهرها البهجة والتفاؤل وباطنها الحزن والأسى. لا يفهمه حتى أكثر الناس تعاطفا معه، وربما وصموه

بالجنون أو الدجل - «بيتهوفن» مثلا.. وقف وحده فى القمة، وكان مغتربا ووحيدا طوال حياته [1].

على الرغم من النصب التذكارية والاحتفالات التى اقيمت للعديد من المبدعين.. فكم واحداً منهم بلغ «بيتهوفن» من مكانة؟

يقارن «زينكيفتشى» «SIENKIEWICZ» فى احدى رواياته بين الحياة الروحية والسباحة فالإنسان الذى لا يسعى جاهدا بلا وهن، ولا يقاوم الحواجز بلا توقف، لا مفر أمامه من الغرق فى عتمة اليأس. عندئذ تمسى موهبة الفنان نقمة عليه وعلى المتلقين فى ذات الوقت، ويتحول هو إلى دور الحاوى الذى يعرض فعْلاً ظاهره الفن وباطنه الشر، ولا يكتفى بأن يخون الناس بل أن يعينهم على خيانة أنفسهم، ويقنعهم باحتياجات زائفة، مثلُ هذا الفن، لا يساعد على الحركة إلى الأمام، ولكنه يعوقها، ويدفع الساعين إلى التقدم إلى الارتداد للخلف. إن خيانة الفن تخلق مناخاً يُسَيِّدُ القحط الروحى، ويهبط بالروح إلى الحدود الدنيا من مثلثنا الرمزى.

---

(١) قال «فيبر» WEBER صاحب سيمفونية «DER FREICHUTZ» عن السيمفونية السابعة لبيتهوفن «BEETHOVEN» لقد بلغ اسراف العبقرية عند «بيتهوفن» الحد الذى كان عليه أن يدخل بسببه مصحة عقليه!.

عندئذ يبدو كل شئ بلا حراك، عاجزاً عن الحركة وإذا تحرك فإلى أسفل.. وإلى وراء.. وتظل «الأشياء» (موضوعات الفن) هى هى، تتكرر فى رتابة، لأن غاية الفن فى هذه الحال هى: التكرار والتوالد، ومن ثم يختفى السؤال: «ماذا»؟ من عالم الفن، ويبقى فقط السؤال: كيف؟: بأى السبل والأساليب ينبغى أن تُكَرَّر الأشياء.

وبحثاً عن أسلوب أو منهج يمضى الفنان لما هو أبعد.. إذ يصبح الفن متخصصاً إلى الدرجة التى لا يفهمه إلا الفنانون أنفسهم. وهُمْ يشكون بعد ذلك، مرَّ الشكوى من أن «الجمهور» لا يعبأ بأعمالهم، ولا يبالى بهم. وقد ينصرف الفنان فى مثل هذه الملابسات عن محاولات التنوير، مكتفياً بالقليل من السدنة، وأولياء نعمته، وبمن يصادفهم من الهواه. من الطبيعى أن تظهر على السطح نوعية من الرسامين المهرة.

ويقدمون «للمستهلك العادى» المستوى الذى يفهمه، وتبدو لهذه النوعية من الرسامين أن غزو صومعة الفن أمر ميسور.. وما أكثر الغزاة، ففى كل مجال يوجد آلاف من مثل هؤلاء الفنانين، أكثرهم يسعون فقط إلى امتلاك مسلك فنى جديد، وينتجون آلاف الأعمال الفنية، بغير حماس، وبقلوب باردة وأرواح نائمة، ويظهر التنافس، وتصبح المعركة

الشرسة من أجل النجاح معركة مادية تزداد كل يوم. إن الجماعات القليلة التى انتزعت طريقها الى قمة «دنيا الفوضى»، «دنيا الفن الفوضوى»، وصناعة الصور، تثبّت أقدامها فى الأرض التى احتلتها. أما الجمهور، وقد فاته الركب، وجلس بعيداً، فينظر فى حيرة، وتشويش ذهنى، ويفقد الإهتمام وينصرف. ولكن.. على الرغم من هذا الالتباس والتشويش، وكل هذه الفوضى، وكل هذا السعى الضارى من أجل السمعة يظل «المثلث الروحى» يتحرك بخطى بطيئة لكنها واثقة من مواطئ الاقدام، وبقوة لا تقاوم - للأمام ولأعلى.

ومع ذلك ففى أعماق السؤال: «كيف»؟ تكمن بذرة الإحياء. وإذا كانت طاقة الفنان العاطفية، وقدراته المهارية قادرة على الفوز بـ «كيف»؟، فإن الفن - حينئذ - يكون فى صدر الطريق المؤدية إلي الفوز بالسؤال: «ماذا»؟. إن «ماذا» تجدد ما تحتاجه الروح، في صحوتها، من زاد. إن هذه الـ «ماذا» ليست مادية.. إنها الحقيقة الباطنة للفن، والروح التى - بدونها - لا يصح الجسد. هذه الـ «ماذا» هى الحقيقة الباطنة التى لا يتكهن بها إلا الفن والتى لا يستطيع التعبير عنها إلا الفن وحده بوسائله وأساليبه الخاصة به.

ثورة الروح



قلنا إن المثلث الروحى يتحرك ببطء إلى الأمام وإلى أعلى. واليوم صَعَدَ أحدُ الأقسام الدنيا فى المثلث إلى منطقة البؤرة. إن سكان هذا القسم ينضوون ـ رسمياً ـ تحت رايات الأديان المختلفة، غير أنهم ـ فى الحقيقة ملاحدة! وإن كان الذين يجهرون بالحادهم قلّة، إمّا لأنهم الأوفر شجاعة، أو الأكثر غباء! فيقولون: «السماء خاوية» و «الله قد مات» وعلى الرغم من أنهم يوجهون ضد «الفوضوية» و «اختلال النظام» كل ما أحسّوه بالإمس من خوف ورعب وكراهية لعقائد «الديمقراطية» و «الجمهورية» فإنهم اليوم «ديمقراطيون» و «جمهوريون» وهم فى الحقيقة لا يعرفون من

«الفوضوية» و «اختلال النظام» إلا إسميها الباعثين على الرعب .إن ساكنى هذا القسم لم يحلّوا مشكلة، أو مسألة .وكيف يحلُّون مشكلة، أو مسألة.. وكيف يحلّون شيئاً وهم بعيدون عن نبض الحياة الحيوى، وفى الوقت الذى يستخفون فيه بذلك «النبض» يولون كل ثقتهم نظريات لا تغنى ولا تسمن من جوع. أما سكان القسم الأدنى من الذي ذكرناه، فإنهم ينجذبون ببطء إلى أعلى:عميان، منقادين مِمنْ يحتلون الشريحة الأعلى، ورغم هذا الاتجاه إلى الأعلى يتعلقون بموقعهم القديم، ونفوسهم ملآى بخشية المجهول وغدره. أما سكان الاقسام العليا من المثلث فهم ليسوا ملاحدة فقط إنهم قادرون أيضا على تبرير كفرهم بغرائب الكلام، مثل كلمات «فيرشاف» «Virchow» التى قال فيها: لقد شرّحت كثرةً من الجثث ولكننى حتى الآن لم أكتشف روحاً فى أحدها. وهم - فى السياسة - جمهوريون عموما، وعلى علم بالإجراءات البرلمانية على اختلافها: يقرأون افتتاحيات الصحف السياسية وفى الاقتصاد اشتراكيون، بدرجات متفاوتة يستطيعون دعم مبادئهم بمقتطفات كثيرة من كتاب ايما «Emma» لـ «شفايتزر» «Schvitzer » مرورا بكتاب «لسالى» «Lasalle» «القانون الحديدى للأجور»..إلى كتاب «كارل

ماركس» رأس المال إلخ... ثم في الأقسام الأكثر علوا، تبدأ في الظهور تدريجيا، أصنافٌ أخرى من الأفكار، غائبة عن الأقسام التي ذكرناها [١] تظهر «العلوم والفنون المرئية والمسوعة». في مجال العلوم لسكان هذا القسم بأُع كبير، لا يعترفون إلا بالشئ الذي يمكن وزنه وقياسه، وماعدا ذلك، فإن كل شئ باطل. نفس الباطل الذي نسبوا إليه بالأمس النظريات التي ثبت صحتها اليوم.

وفي مجال الفن.. يتّسمون بالطبيعية، بمعنى أنهم يعترفون ويقدّرون «الذاتية» و«الفردية» ورهافة الحس في الفنان. رغم ذلك فإنهم يُضمرون قدراً من الشك والقلق وشيئاً من عدم الأمان، وهو شك فلسفي أكثر منه ماديا وهو ناجم من وعيهم بأن الحكماء ورجال الدين والفنانين الذين يقدسونهم اليوم كانوا يذمونهم بالأمس ويصفونهم بأسوا النعوت.إن لسان حال هذه الطبقة يقول: «إذا كان علم اليوم الذي كان مرفوضاً من أهل الأمس، وعلم الأمس مرفوضا منا اليوم، أفلا يجوز أن يُنكر أهل الغد ما نراه علما؟ ويجيب أكثرهم شجاعة: «هذا جائز» ثم يظهر أناس يستطيعون

---

(١) ربما يكون كاند نسكي قد تأثر بنظرية البناء الفوقي والبناء التحتي الماركسة عند تقسيمه مثلثه الرمزي إلى مستويات. (محمود بقشيش).

التفريق، والتمييز، فيجدّدون المسائل التى عجز علم اليوم عن شرحها، فيسألون أنفسهم: «أيستطيع العلم، إذا هو استمر فى الطريق الذى سلكه أن يصلَ الى حل هذه المسائل؟ .. فى هذه الأقسام، أيضاً، علماءٌ مهنيون يذكرون زمانا كانت فيه الحقائق المعترف بها الآن من قبل الأكاديميات كحقائق ثابتة، قد كانت موضع إنكار من نفس الأكاديميات، وفلاسفة فى علم الجمال يكتبون كتبا عظيمة عن فنٍ كان بالأمس يُعَدُّ لغواً، وهم بكتابة هذه الكتب إنما يرفعون حواجز، تخطَّاها الفنُ مؤخراً، ووضع حواجز جديدة يُفْترضُ أن تبقى إلى الأبد فى الأماكن التى اختاروا أن يضعوها فيها. إنهم «لا يلاحظون» أنهم مشغولون بوضع الحواجز، وحتى لو لاحظوا هذا الأمر فإنهم غداً يكتبون كتباً جديدة، ثم يضعون حواجزهم لمسافة أخرى فى الطريق وبسرعة.. وبعض هذا الأداء كما هو بلا تغيير حتى يتم إدراك أن أكثر مبادئ الجمال تطرفاً لن يكون أبداً ذا قيمة للمستقبل و لكنه ذو قيمة للماضى.. ومن ثمَّ يستحيل وضع نظرية لمبدأ يسرى على أشياء تكون فى المستقبل، وما من شئ ينتمى إلى روح المستقبل إلا وكان تحققه فى الإحساس، والطريق الوحيد لهذا الإحساس هو موهبة الفنان إن «النظرية» هى المصباح الذى يضئ أفكار

الأمس المتحجرة، والماضى البعيد. كلما ارتفعنا فى المثلث ازدادت الصعوبات مثل المدينة المبنية طبقا لأصح خريطة معمارية؛ قد تهزها - فجأة - قوة الطبيعة الجامحة. نفس الشئ يحدث فى المستوى الروحى للإنسان. تحدث الهزَّة العنيفة فينهدم، فى جانب، حائط هائل، ويصير أنقاضاً. وفى ناحية أخرى أطلال برج ضخم كان يوماً يمتد حتى عنان السماء، قائما على عُمُدٍ يُفترض أنها ركائز روحانية لا تُبْلَى. الكنيسة المهجورة تنهار، والقبور المنسية تتشقق، ومنها تتسلل الأشباح المنسية. ويظهر على وجه الشمس النمش، والشمس تحلك، فأى نظرية تقدر أن تحارب الظلام؟!

فى هذه المدينة يعيش - أيضا - أناسٌ أصمَّتهم الحكمة الزائفة، فيتجاهلون الانهيار، وأعمتهم الحكمة الزائفة فما يقولون إلاَّ: شمسنا ستبزغ أكثر إشراقاً كما لم تشرق من قبل ويختفى النمش.. ولكن سيسمع هؤلاء الناس وسيبصرون يوماً. ثم نمضى إلى أعلى فلا نجد هذه الحيرة والدهشة، بل نجد «العمل» مستمراً، يهاجم تلك الركائز التى أقامها الناس. نجد هناك رجالا مهنيين آخرين، علماءً يختبرون المادة، المرة بعد المرة لا تخيفهم مشكلة، أى مشكلة، ثم هم أنفسهم يُلْقُون الشكَّ على نفس المادة التى كانت عندهم

بالأمس، أساس كل شئ، وعندئذ يهتز الكون.. وهكذا يأتى كل يوم بنظريةٍ علميةٍ، يبتكرُها مكتشفون جدد، يتخطون بها حاجز النبوّة، ناسين أنفسهم، وينضمون إلى غيرهم من جنود يحتشدون من أجل اقتحام ذروة من ذرى قلعة جديدة، متأبية، لا تستسلم، ولكن هيهات، فما من قلعة يستحيل على الإنسان فتحها، فمن جهة.. هناك حقائق أصبح معترفاً بها الآن وكانت من قبل توضع فى عداد النصب والاحتيال، وحتى الصحافة.. فهى خادمٌ طيِّع للنجاح الدنيوى، وزورق ينشر قلوعه لكل ريح. وما أكثر العلماء - على اختلافهم - وفيهم المسرفون فى ماديتهم الذين يكرِّسون أنفسهم فى مسائل مشكوك فى جدواها.

من جهة أخرى.. يزداد عدد الذين لا يثقون بمناهج العلم المادى عندما تتناول مسائل تتصل بالمادة أو «مادة» يستحيل على عقولنا الوصول إليها، يلجأ هؤلاء القوم إلى أزمنة كاد ينساها الناس لكى يستعينوا بمناهجها التى كاد ينساها الناس أيضا. وعلى أية حال.. ما تزال هذه المناهج حيَّة، معمولاً بها، فى شعوب نراها من علياء معرفتنا نحن. ومن هذه الشعوب الهنود . وهؤلاء يواجهون العلماء من أهل حضارتنا بمشاكل، هى إما مشاكل مررنا ولم نلحظها، وإماً

لحظناها ولكننا تجاوزناها بكلمات سطحية وتفاسير أكثر سطحية.

وكانت السيدة «بلافاتسكى E. P. Plavatsky» قد عاشت سنوات بين قبائل الهنود، واستطاعت أن تكشف العلاقة بين هؤلاء «المتوحشين» و «حضارتنا» ومنذئذ بدأت حركة روحية هائلة، تضم إليها عدداً كبيراً من الناس، ونجحت فى تكوين جمعية الإشراق - الصوفية الكشفية - وهى تتألف من جماعات، تحاول أن تصل الى ماهية الروح من مدخل العلم الباطن. لقد وضعت السيدة «بلافاتسكى» نظرية فى التصوف[١]، فى شكل حوار من سؤال وجواب، وكلاهما دقيق، ويستطيع الباحثُ أن يجد لأسئلته إجابات من وجهة نظر إشراقية [٢].

والإشراق - عند بلافاتسكى - مرادف لمعنى «الحقيقة السرمدية». إن حامل مشعل الحقيقة الجديد، يجد عقول الناس مهيأة لرسالته، ولغةً معدّةً له يكسو بها الحقائق الجديدة، وتنظيماً ينتظر مقدمه، وبمقدمه تزول الحواجز المادية الآلية، وتزول الصعوبات من طريقه.

---

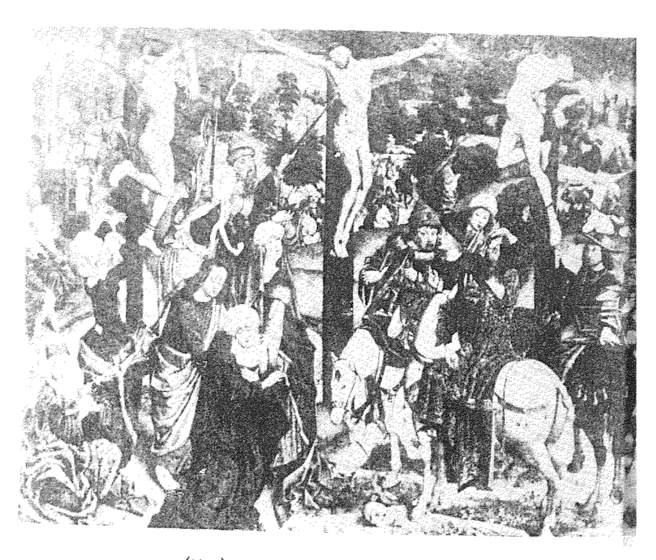
(١) انظر كتاب بلافاتسكى Key of rheosophy - London- 1889

(٢) المقصود.. «نظرية فى الرهبنة» (محمود بقشيش) .

وتقول «بلافاتسكى» ستتبدل الأرضُ سماءً فى القرن الحادى والعشرين، وبهذه الكلمات المتفائلة تختم «بلافاتسكى» كتابها. وعندما هزّت يد «نيتشه» «Netzche» القوية أركان العلم والأخلاق، انصرف لإنسان بعينيه عما هو خارج نفسه إلى ما هو داخلها. ومن ثم.. فإن الأدب والموسيقى، والتلوين هى أولى العوالم البالغة الحساسية التى تتجلى فيها الثورة الروحية. فعلى مرآة هذه العوالم تنعكس صورة الحاضر المعتم، وتظهر نقطة شاحبة من الضوء لا يكتشفها إلا القليلون، وربما عشيت عيونُ تلك القلة يوما، غير أنها تنصرف عن حياة حاضرها الخالية من الروح إلى تلك الماهيات، الجوهرية الأفكار، التى تفتح مغاليق الأبواب على آفاق حرة، تنطلق إلى رحابها الممتدة: الروح فى مجاهداتها، وتطلعاتها. من هؤلاء المكابدين فى عالم الأدب، الشاعر متيرلنك «Materlinck» إذ ينقلنا إلى دنيا نسميها - إن صوابا أو خطأً - دنيا خارقة للطبيعة وفوق الطبيعة، فالأميرة «مالين Maleine» والأميرات السبعة، والعميان إلخ.. شخصيات لا تنتمى إلى الماضى كما كان يفعل «شكسبير» وهى

---

٢ - لوحة «الصلب» .. لفيكتور وهنريش دويج - (ميونيخ).



لوحة «الصلب» .. لفيكتور وهنريش دو نويج – (ميونخ) .

شخصيات ضلت طريقها فى السحب، وتلاحقها قوى خفيةٌ كئيبة. إن ظلمة الروح، والقلق، والخوف تسود العالم، ولعل «متيرلنك» كان من أوائل المصلحين فى مجال الفن، والعرّافين الذين تنبأوا، وعملوا من أجل زوال ذلك الفساد، وذلك الانخطاط الذى يُضِلُّ الروح. (١)

إن سلاح «متيرنك» كان الكلمة، والكلمة تعبّر عن نسق داخلى، كما تشير إلى شئ مرئى، فى كثير من الحالات. فإذا لم يكن هذا الشئ مرئيا فإن عقل السامع يتلقى إنطباعا مجرداً فقط، بمعنى، تحلل الشئ من ماديته، يقابله نبض يتكون مباشرة فى القلب.

إن الإيقاع الناشئ عن تكرار لفظة بعينها، عبر مسافات زمنية محددة ليس مجرد تنظيم شكلى محض، بل ينفلت منه ما يمكن وصفه بالروحانية. قد تستمع بالمصادفة، إلى نغمة وترية، مرحة أو حزينة، فإذا بها تكشف لنا عن لحظة عاطفية قديمة، ولا تدرى كيف تم هذا الإيقاظ، ولا كيف أتيح للروح أن تُشرق. إن الفنان هنا لابد له من رعشة الروح تلك . إن كل ما يستطيعه ليس إيقاظ شئ فى ذاكرة المتلقى. بل فى خلق نظام

---

(١) والى هذه القبيلة من العرافين الذين تنبأوا بالفساد والانحطاط يضاف ايضا «الفريد كوبان Alfred KuBin» اذ تبدو فى رسومه وفى روايته «Die Andere Seite» قوة جارفة تغرقنا في مناخ مرعب من الفراغ والفقر الموحش.

إيقاعى، وإيحائى يتجاوز به حدود المعنى المباشر، إلى منطقة يمكن أن نطلق عليها، منطقة «مخاطبة الأرواح»[1] إن للفظة الواحدة فى الشعر معنيين، أحدهما ظاهر مباشر، والآخر باطنى - إيحائى وبهذه الثنائية يستطيع الشاعر أن يخاطب الروح، وشئ من هذا القبيل يمكن ملاحظته فى موسيقى «فاجنر» «Wagner» ومقطوعته الشهيرة بعنوان «لايت موتيف» هى محاولة لإكساب شخصياته ذاتية وكينونة أكثر وأبعد من الضرورات المسرحية، وتأثير الأضواء ومنهجه فى إستخدام «موتيف» «motiv» معين بمنهج موسيقى بحت، يخلق مناخاً روحياً عن طريق جملة موسيقية تسبق البطل وتبدو وكأنه يرسلها من أى مسافة. إن الموسيقيين المحدثين مثل «ديبوسى» Debussy» يخلقون انطباعاً روحياً عند الاستماع إليهم، فهم يستلهمون الطبيعة ويلبسونها شكلاً موسيقياً خالصاً. ولهذا يوضع «ديبوسى» فى أغلب الأحيان مع الرسامين التأثريين، على أساس أنه يشبه هؤلاء الفنانين باستخدامه الظواهر الطبيعية لبيان أغراض فنية. وأياً كانت الحقيقة فى هذه المقارنة، فإنها تؤكد حقيقة أن فنون الحاضر تتعلم بعضها من بعض، بل إنها تتشابه إلى حد كبير أحياناً.

---

(١) المقارنة بين أعمال بو Poe وميترلنك «Meterlink» تبين طريق الانتقال الفنى من «المادة» الى «التجريد».

ومن التهور أن نقول إن هذا التعريف جامع شامل عند الحديث على أهمية «ديبوسى»، فعلى الرغم من تشابهة مع التأثريين من الرسامين، فإن «ديبوسى» يهتم إهتماماً كبيراً، وعميقاً، بالجرْس الروحى.. فهولا يستخدم أبداً «النغمة» المادية كلها والتى هى من خواص الموسيقى المبرمجة.. ولكنه يسعى أساساً الى خلق تأثير تجريدى[1].

ومن بعد، ومن قبل: تأثر «ديبوسى» تأثراً كبيراً بالموسيقى الروسية، وموسيقى «موسورجسكى» «Mussorgsky» على وجه الخصوص، ومن هنا، ليس بمستغرب أن يكون قريباً من موسيقيى روسيا الشباب، وعلى رأسهم الموسيقى «سكريابين» «Scriabin» إذ أن تجربة المستمع إلى موسيقاهما واحدة فى أحيان كثيرة فالمستمع يجد نفسه وقد اختطف بعد سلسلة من التنافر فى الموسيقى المعاصرة إلى عالم مسحور من الجمال التقليدى بصورة من الصور، وأحياناً يشعر بشئ من الإهانة بعد أن صار أقرب إلى كرة التنس، فوق الشبكة، تتأرجح بين طرفين: جمال خارجى، وآخر باطنى، وللأسف فإن معظم الناس يتعلقون بالجمال الخارجى. هنا ينفرد

(٢) لقد برهنت عدة تجارب على ان مثل هذا الجو الروحى يمكن ان ينتسب لا إلى الأبطال وحدهم ولكن إلى كل انسان ايضا. فالحساسون يستحيل عليهم، مثلا ان يبقوا فى غرفة كان فيها شخص يناقضهم روحيا.

الموسيقى النمسوى «أرنولد شونبرج» «ARNOLD SCHONBEREG» وحده تقريباً بعزل نفسه عن الجمال التقليدى. يقول فى كتابه «الهارمونيا» «Harmonielhre» كل تركيبه من النغم، وكل تطوير للحن ممكن، غير أنى بدأت أشعر بأن هناك قواعد محددة، وشروطاً، تميل إلى إستخدام هذا التنافر فى الأصوات». وهذا يعنى عند «شونبرج» إن حرية الإبداع ليست مطلقة. وإن كل عنصر ينجز قدراً محدودا من الحرية، ولكن.. مامن عبقرى، مهما بلغت درجة عبقريته يستطيع أن يتعدى حدود حريته. ولكن مقدار حرية كل عصر يجب أن يزداد باستمرار لقد استطاع «شونبرج» بكل طاقته، أن يصل إلى ما يمكن وصفه «بالهارمونية الروحية». وقد نجح بموسيقاه، أن يتخطى حدود ألية السمع إلى رحابة الروح. ولقد سارت الحركة التأثرية فى الرسم فى طريق مواز، تراه فى أكثر أشكالها إستمساكا بدستورها الفلسفى، والطبيعى فيما يقال له: «التأثرية الجديدة» «Neo - Impressionism»، وتتجلى نظريتها فى إبراز كل وهج الطبيعة ولألائها، لا الوقوف عند مجتزءات معزولة من المشهد الوصفى.

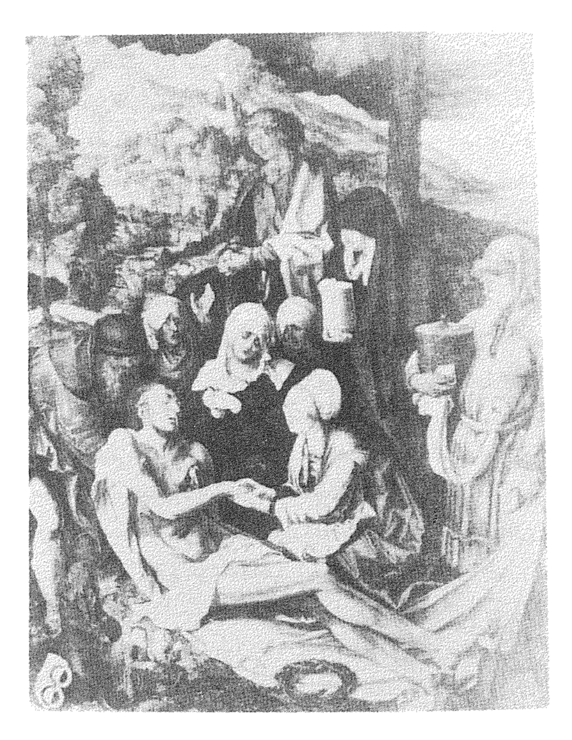
ويستدعى الاهتمام أن نلاحظ ثلاثة مذاهب معاصرة فى «التصوير» ومتخالفة تخالفاً كلياً، تمثلها ثلاثة مجموعات من

الفنانين هى: ١ـ روستى Rossetti وتلميذه «بيرن جونز Burne - Jones وحواريوهما. ٢ـ بوكلين Bocklin ومدرسته.

٣ ـ «سيجانتينى Segantiny وحواريوه الذين لاقيمة لهم من فنانى التصوير الفوتوغرافى. لقد اخترت هذه المجموعات الثلاث لأوضح بالشواهد السعى لاكتشاف التجريد فى الفن. سعى «روسيتى» لأن يبعث من جديد اللامادية non - materialism التى كانت سائدة قبل عهد «روفائيل». وانشغل «بوكلين» برسم المناظر «الميثولوجية» (الأسطورية فى الأديان القديمة)، غير أنه على النقيض من «روستى» أعطى أساطيره وشخوصه شكلاً حسيّاً صلباً، أما «سيجانتينى» - وهو فى الظاهر أكثر الثلاثة مادية - فقد اختار للوحاته أكثر الموضوعات اعتيادية، مثل الجبال، والحجارة والأبقار الخ يرسمها، فى أغلب الأحيان، بأدق تفصيلاتها الواقعية، ورغم ذلك فإن قيمة روحانيةً رفيعة تشع من لوحاته. كان هدف الثلاثة واحداً، هو الإمساك بما هو «باطن» وروحى «عبر إجادة الوصف «الخارجى». وهذا «سيزان» الذى جعل من كوب شاى ينبض بالحياة. كوب بسيط، ينتمى إلى موضوع

---

٣ ـ لوحة «النزول من على الصليب» .. لالبرشت دورر - (ميونيخ).



لوحة «النزول من على الصليب» .. لالبرشت دورر - (ميونخ) .

«الطبيعة الجامدة» ولكنه تعامل معها باعتبارها كياناً حياً.
لقد كان «سيزان» ممن وهبهم الله موهبة استبطان الحياة فى كل شئ. اللون والشكل عنده ـ كلاهما ـ متسق مع التناغم الروحى.، الانسان، والشجرة والتفاحة، عناصر استخدمها «سيزان» فى إبداع شئ يُقال له «صورة»، وهذه الصورة هى فى حقيقتها قطعة من العالم الباطنى، والفن الحقيقى. نفس القصد يحفز إبداع «هنرى ماتيس». أحد عظماء شباب فرنسا، فهو يرسم «صورا» «Pictures» ولكنه يتجاوز المرئى إلى الإيحاء بما هو روحى. ولكى يبلغ غايته فإنه لايحتاج إلا لأن يبدأ من الشئ المراد تصويره (إنساناً كان أوأى شئ مهما كان) ولأنه موهوب موهبة خاصة فى فن التلوين، فإنه يميل إلى توكيد عنصر اللون. لهذا فإنك ترى لوحات «ماتيس» مفعمة بالحيوية ـ الظاهرة والباطنة ـ لكن لأنه فرنسى فإن لوحاته تسودها أنغام رقيقة، ترتفع بين حينٍ وحين إلى ذروة من ذرى جبل يتخطى السحب. بينما يتجه «بيكاسو» إلى تلك «الجوانية» عبر أسلوب تركيبى يعتمد التناسب والتوفيق فوق مسطح اللوحة. وتتسق كل تجارب «بيكاسو»، ومراحله المختلفة، فى جوهر ثابت هو «الشكل» الفنى المبتكر. ومن ثم يتفق «ماتيس» و «بيكاسو» فى الغاية، ويختلفان فى الوسائل، فماتيس وسيلته اللون، و«بيكاسو» وسيلته «الشكل».

الهــرم



يتـبـاهـى كلُّ فنٍّ بمـا لديه من كنوز، ويدّعى كل منهـا إنه الأقـدر على مـايقـوله بلغـتـه، لـكن.. على الرغم مـن الاختـلاف الذى يميّز كل فن عن الآخر ـ وربما بسبب هذا الاختلاف ـ لم يحدث أن تقاربت هـذه الفنون، واتصلت بعضـها ببعض، كمـا فـعلت فى أيامنا هذه وتكشف لـنا الظواهر الفنيـة أن بكل بذرة

فنية حياة تتجه إلى «التجريد» ويجد الفنانون أنفسهم وقد طبقوا - بوعى أو بغير وعى - وصية «سقراط» القائلة: «اعرف نفسك» ويحتاج الوصول إلى هذه الغاية إلى مكابدة طويلة. والمدهش أن كل المبدعين، فى المجالات الابداعية المختلفة، قد أدركوا أن الموسيقى خير معلم للجميع، إن المتأمل يدرك أن هذا الفن قد ظل لقرون فناً لايصف ظاهر الطبيعة بل يُعبرٍ عن روح الفنان. لهذا يتجه الرسام الحديث إلى استعارة مناهج الموسيقى من نغم، وإيقاع، كما يستعير البناء الحسابى التجريدى، وفى تكرار «نغمات» الألوان، وفى ادخال الحركة على الألوان. إن الاستعمارات المنهجية بين الفنون المختلفة تثرى بعضها بعضا، على شرط ألا تكون الاستعارة متعسفة فعلى سبيل المثال تستطيع الموسيقا، وهى تعالج موضوع «الشكل»، أن تحقق مالا يستطيع الوصول إليه فن الرسم. الموسيقا تمتلك - مثلا - تحت تصرفها «الايقاع الزمنى» بينما لايستطيع الرسام إلا أن يقدم لنا رسالته فى لحظة واحدة من الزمن[1].

إن فن الرسم فى هذا العصر مشغول بإعادة صياغة أشكال الطبيعة، وظواهرها، واختيار مقدرته ومناهجه لمعرفة

---

(١) هذه المقولة عن الفوارق نسبية، فبعض اساليب الفن الحديث يمكن وصفها «بالزمكانية» مثل اسلوب «الكينيتيك آرت».. (محمود بقشيش).

امكانياته، كما فعلت الموسيقا منذ عهد قصىّ، ثم استخدام قدراته لتحقيق غاية فنية صادقة.

وهكذا.. يتداخل، ويتجاور، كل فن مع الفن الاخر، وانطلاقا من هذا التداخل والتجاور يولد الفن العظيم حقا. ومن هنا كان كل انسان يثرى الجانب الروحى فى تجربته الفنية، عونا فى بناء الهرم الروحى الذى سيبلغ، يوما، عنان السماء.

الفصل الثانى

حول فن التلوين



سيكولوجية اللون

إن تسريح النظر فوق لوحة الألوان، أمْر له نتيجتان: أولهما: انطباع مادى بحت، فيه تلذذ ورضى بالألوان الجميلة. غير أن هذه الإثارة المادية لاتدوم طويلاً، لأنها سطحية عابرة. وعلى الرغم من سطحية الأثر، فإن هذه الألفة بالألوان تُعدُّ نقطة البداية، والحلقة الأولى فى سلسلة من الإثارات المركَّبة، تجمع بينها علاقة، وتصل خطوة خطوة إلى طبقة من طبقات الروح. إن الطفل الذى يرى الضوء،يشتاق إلى الإمساك به، وعندما ينفذ (فعْل) الإمساك تلسعه السخونة، ويجعله الألم أكثر احتراماً وحرصاً مع الضوء، غير أنه يكتشف ماهو أهم من الألم وهو حقيقة الضوء المتعارضة، الذى يضم جانباً ودوداً، وآخر عدوانيا، وفى هذا السياق يكتشف حقائق توكيدية، منها حقيقة أن الضوء يطرد الظلام ويُطيل زمن النهار، وأنه ضرورى للتدفئة، وانضاج الطعام، وضرورى لفن المسرح الخ.. من جماع هذه

الاكتشافات تتآلف المعرفة بالضوء، معرفة ترسخ فى عقله رسوخا لا يتزحزح، وفى المقابل فإنه يتعرف على نقيض النور وهو الظل، ويكتشف أن الأشجار تلقى الظلال، والجياد تجرى بسرعة، كما يكتشف أن السيارات أسرع منها، وأن الكلاب تعض، وأن الشخص المنعكسة صورته بالمرآة ليس إنسانا حقيقياً بل صورة . ويتطور الانسان، وتتسع دائرة تجاربه، والخبرات التى يكتسبها من الكائنات المختلفة، ويصبح لها معنى باطن، وجرْس روحى فى النهاية. نفس الشئ بالنسبة إلى الألوان. تبدأ العلاقة بانطباع وقتى. سطحى لكن.. ليس معنى سطحيته أنه يتساوى عند الجميع، فلاشك أنه يختلف من متلق لآخر تبعا لدرجة حساسيته. إن العين يجذبها الضوء واللون الواضح بشدة، ويجذبها أكثر اللون الدافئ. الواضح. فاللون القرمزى ـ مثلا ـ له سحر اللهب، واللهب يجتذب الانسان، منذ كان الانسان.. إلا أن اللون الأصفر الليمونى يؤذى العين، إيذاء نغمة بوق جهيرة للأذن، فينصرف الناظر بحثاً عن راحته فى اللون الأخضر أو الأزرق، لكن بالنسبة للروح الأكثر شفافية يكون تأثير اللون أعمق وأبلغ إثارة للمشاعر، وبهذا يصل إلى النتيجة الأساسية الثانية للنظر إلى الألوان: الأثر السيكولوجى.. فهى

تثير هزة روحية. وسواء كان الأثر السيكولوجى للألوان أثرا مباشرا، أم كان الأثر السيكولوجى نتيجة التداعى فتلك مسألة فيها نظر.

فلأن الروح متحدة بالبدن، يجوز أن تمر الروح بتجربة وهزة نفسية سببها اضطراب فى البدن - مثلا - اللون الأحمر، قد يسبب اهتياجا فى النفس شبيها لما يحدثه منظر النار واللهب، لأن اللون الأحمر الوردى هو لون النار، ويتدرج الاهتياج النفسى، باختلاف درجات اللون الأحمر، فالأحمر الفاتح - مثلا - قد يدفع المتلقي إلى النفور لاقترابه من لون الدم المسفوح. معنى هذا ببساطة أن اللون يوقظ إثارة بدنية، لها، يقينا، عملها وتأثيرها بالتالى على الروح.

ان المرئيات جميعا لا يتوقف تأثيرها عند جهاز «العين» ولكنها توقظ فى النفس مجموع الخبرات الفردية والإنسانية، كما توقظ خبرات حسيّة. جزئية ـ لحواس غير «العين» فى ذات الوقت. فعندما نصف ـ على سبيل المثال - اللون الأصفر الليمونى بأنه لون حمضى . لاذع . فذلك لأنه لون «يذكرنا» بطعم الليمون . وفى هذا الشأن يحكى طبيب من أطباء (دريزدن بألمانيا) عن أحد مرضاه ويصفه بأنه لا نظير له فى

حساسيته المفرطة، ويقول الطبيب إن مريضه هذا عجز عن أكل نوع معين من الصلصة قبل أن يطعم شيئا له لون أزرق! ومن هنا يمكن شرحاً لهذا أن نقترح أن الطريق إلى الروح عند ذوى الإحساس المرهف للغاية مباشر ، وأن الروح نفسها قابلة للانطباع إلى حد أن أى انطباع بحاسة الذوق يتصل بالروح مباشرة ، ثم ببقية الحواس ، غير أن حاسة الذوق ليست وحدها المرتبطة بحاسة النظر ، وليست العين بالتالى هى الحاسة الوحيدة القادرة على ترجمة «الملامس» فهناك من الألوان ما يوصف بأنه خشن ، أو لزج، أو ناعم، أو متماسك ، حتى ليخيل إلى المرء أن يلمسها بأنامله .

وليس علينا أن ندهش عندما نلتقى بتشبيه: «هذا لون معطر» . ان الذين سمعوا عن العلاج بطريقة «الكروموتيراجى » Chromotheragy يعلمون بأن الضوء الملون يمكن أن يزاول تأثيرات محددة عل البدن . وقد جرت محاولات باستخدام ألوان عديدة مختلفة لعلاج كثرة من الأمراض العصبية. وبرهنت هذه المحاولات على أن الضوء الأحمر يثير ويبهر القلب ، بينما يمكن للضوء الأخضر أن يُحدث شللا مؤقتا، لكن حينما يأتى الأوان لتطبيق هذه التجارب على الحيوان وحتى النبات تتساقط نظرية التداعى .

ومن هنا يتحتم على المرء أن يقرَّ بأن القضية لم تخضع بعد للبحث حتى الوقت الراهن ، ولكن اللون يستطيع أن يُمارس تأثيراً هائلاً على البدن، لأنه «كائن حى» . ولا تكفى كذلك نظرية التداعى فى المجال «السيكلوجى» فاللون بذاته قوة، تؤثر تأثيراً مباشراً على الروح، واللون - من بعد ومن قبل - هو لوحة المفاتيح ، والعين هى المطارق ، والروح هى البيانو بأوتاره الكثيرة، والفنان هو اليد التى تعرف كيف تضرب مفتاحا هنا ، ومفتاحا هناك ، لإحداث النبرات والاهتزازات الموسيقية فى الروح والنفس ، وإذن ، يثبت أن جرْس اللون يعتمد بالضرورة على جرْس يتوافق معه فى روح الإنسان .. وهذا واحدمن المبادىء الهادية إلى الحاجة الكامنة الباطنة فى الإنسان .



لغة
الشكل واللون

اذا خلت نفس إنسان من الموسيقا، ولم تتحرك مشاعره لسماع الاصوات المتناغمة، فهو إنسان لا يصلح إلا للسلب والخيانة والخداع .

تاجر البندقية لشكسبير

الفصل الخامس ، المشهد الأول

إن الموسيقا كامنة فى فطرة الإنسان ، لهذا تؤثر فى الروح مباشرة . ويقول «ديلاكروا» : «كل امرىء يعرف أن اللون الأصفر والبرتقالى والأحمر كلها الوان توحى بالفرح والوفرة». هاتان المقولتان تكشفان عن العلاقة الحميمة بين الفنون بشكل عام ، وبين فن الموسيقا وفن الرسم الملون بشكل خاص . وقال «جوتة» : «لفن الرسم الملون أن يعتبر العلاقة بين الفنون ركيزة محورية له ». وبهذه «الملاحظة / النبوءة» يبدو «جوته» وكأنه هو الذى تنبأ بالموقع الذى يحتله فن الرسم الملون الآن ، إذ يقف هذا الفن - فى الواقع - فى أول الطريق المؤدى به - إذا هو استقل بامكاناته - إلى التجريد ، أى إلى التكوين الفنى الخالص .

ولفن «التلوين» سلاحان تحت تصرفه :

١ ـ اللون .

٢ ـ الشكل .

إن «الشكل» Form يجوز أن يكون كافياً وحده لتمثيل شيء (حقيقى أو وهمى)، ويوجد فى حيز يتحدد به. أما اللون، فيستحيل عليه أن يمثل ـ وحده ـ شيئا ، بل يستحيل عليه أن يستغنى عن «حدود» أيا كانت [١] فإن مدىً لا نهائياً من اللون الأحمر يمكن أن تراه بالتصور العقلى ، فحين نسمع لفظة «الأحمر» نستحضر لونا أحمر بغير حدود ، فإذا كان لابد من الحدود اضطررنا إلى استحضارها عمداً. إن تصورنا للون الأحمر يترك أثرا فى الروح ، غير محدَّد، أقول «غير محدد» لأن الانطباع بذاته لا يوحى بدفء أو برودة. وهو غير محدد لأن الجرْس الروحى موجود بغير حاجة إلى خلع مثل هذه الصفات الناشئة عن الدفء أو البرودة .

حالة مماثلة : « صوت بوق» يسمعه المرء حين تنطق لفظة «بوق». هذا الصوت تسمعه الروح دون حاجة إلى وجود

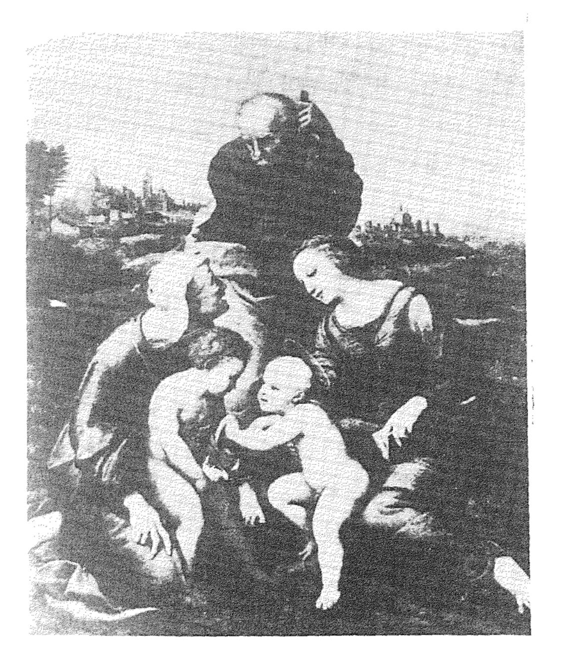
---

(١) * انظر كتاب «والاس ريمنجتون Wallace Rimingfon» موسيقى اللون .

جسد «البوق» مرئياً للعيان . نسمعه فى الفضاء أو فى غرفة، يُعْزَفُ عليه بمفرده أو مصاحباً لآلات موسيقية أخرى ، فى يدى نافخ بوق، أو يدى صياد، أو جندى، أو موسيقى محترف. غير أن الأمر يختلف عندما يقدم اللون الأحمر فى شكل مادى محسوس، كما فى حالة الرسم.. عندئذ لابد أن تصاحبه علاقات محددة المعالم، من الألوان المكملة، ومن العلاقة بين اللون والشكل تولد «قضية تأثيرات القالب» فالقالب وحده، حتى إن كان مجرداً تجريداً كاملاً أو هندسيا فإن له قدرة على الإيحاء لا تتوقف، تأمل - مثلا - المثلث، فبغضّ النظر عن كونه حاد الزاوية أو منفرج الزاوية أو متساوى الأضلاع، فإن له قيمة روحانية خاصة، وهى قيمة بالنسبة للقوالب الأخرى يمكن تعديلها بشكل ما، وينسحب هذا على شكل الدائرة والمربع وكل شكل هندسى يمكن تصوره .وهكذا يتضح تأثير الشكل واللون؛ «مثلث أصفر»، و«دائرة زرقاء»، و«مربع أخضر»أو «مثلث أخضر»، و«دائرة صفراء» و«مربع أزرق».. كلها مختلفة ولها قيم روحية مختلفة . من البديهى أن كثيرا من الألوان تتخالف مع

---

٤ - لوحة «العائلة المقدسة» .. للفنان رافاييل - (ميونيخ).



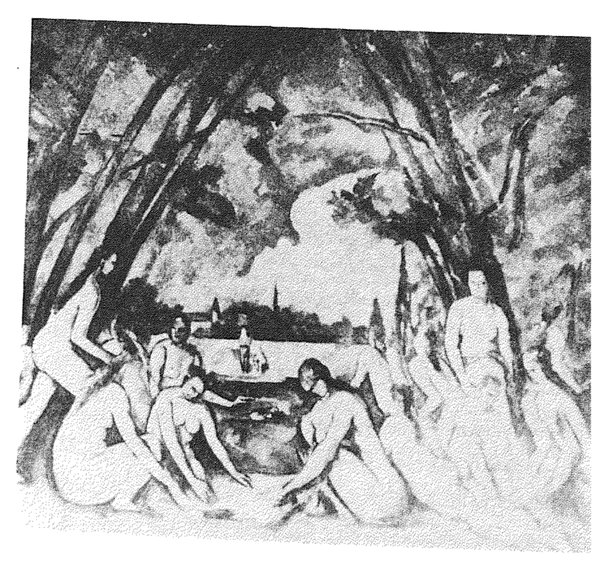
لوحة «العائلة المقدسة» .. للفنان رافاييل ـ (ميونخ) .

قوالبها الشكلية، فالألوان ذات المذاق الحاد تحتاج الى شكل هندسى حاد. والألوان الناعمة الرقيقة تحتاج إلى أشكال مستديرة أنثوية. ومع ذلك لايجب التعميم، فليس كل مزيج غير متناسب من القوالب والألوان نشازاً بالضرورة، بل لعله، بقليل من التحريك، يكشف الطريق لإمكانات جرْسٍ جديد. ولأن الألوان والقوالب لا تحُصى فإ ن آثارها، والمزج بينها، يبقى معينا لا ينضب.

إن «القالب الشكل» فى معناه الضيق لا يعدو كونه الخط الفاصل بين الأسطح الملونة، وذلك هو معنى القالب الظاهرى، غير أن للقالب أيضا معنى باطنياً، متعدد الكثافات. والقالب من حيث هُوَ ، هُوَ تعبيرٌ ظاهرى عن ذلك المعنى الباطن للقالب. وعَوْدٌ إلى مثال «البيانو» الذى ذكرناه آنفاً نقول إن الفنان هو اليد التى إذا دقّت على هذا المفتاح أو ذاك فإنها تؤثر فى روح الإنسان، بهذه الطريقة أو تلك، من هنا يثبت أن جرْس «القالب» يجب أن يستند إلى هزة مقابلة فى روح الانسان. وهذا مبدأ مرشد إلى الحاجة الباطنية. إذن.. فإن مهمة تحديد الأسطح الملونة، وهى الوجه الظاهر، تبلغ غايتها عندما تكون قادرةً على التعبير عن «الوجه

---

٥ ـ لوحة «المستحمات» .. لبول سيزان ـ (قاعة برنهايم الصغير ـ باريس). ◄



لوحة «المستحمات» .. لبول سيزان - (قاعة برنهايم الصغير - باريس) .

الباطن». لا يوجد إذن قالب مادى خالص، بل يستحيل على الفنان أن يبدع موضوعاً مادياً بحتاً بينما يمتلك يدين، وعينين، وعواطف. إن كثيراً من الفنانين الصادقين يسعون إلى التعبير عن موضوعات، عن طريق ماكان يسمى ـ يوما ـ «نِسَبْ الكمال» ثم «الاختيار» ثم ما يسمى غداً باسم ثالث مختلف. كان طبيعيا أن تزحف فكرة «المجرد» بدورها إلى الفن ، على الرغم من أنها حتى أمس كانت موضوعاً للسخرية، ويظلها الغموض والالتباس الناشىء عن المثل المادية السائدة، وكان من الطبيعى أيضاً بعد اقتحام «المجرد» عالم الإبداع الفنى ، أن تبقى تركة البناء العضوى المادى ، فيحدث التحالف بين «المجرد» و «العضوى» فى كيانٍ مرئىٍ واحد .

ونستطيع الزعم الآن بأن هذا التحالف قد قوَّى من صفة القبول . نأخذ مثلا : تكوين يجمع بين شخوص آدمية وأشكال هندسية، يسأل الفنان نفسه : هل هذه الشخوص الآدمية ضرورية لا مفر منها ، أم ينبغى استبدالها بأشكال أخرى تتَّسق مع الإيقاع الأصلى للتكوين الإجمالى للوّحه؟

نحن هنا ، أو بمعنى أدق ، الفنان هنا أمام خيارين ، إما أن يضحىٍّ بالعضوى ، أو يضحى بالمجرد . ومرة أخرى نعود إلى مثل «البيانو» : نضحى بالألوان أم بالقوالب ؟

على أى أصبع من أصابع «البيانو» يتعين على الفنان أن يلمسها ؟

فى النهاية يجد الفنان أن عليه أن يضحى بما هو مُشَتِّتٌ للروح فيجد نفسه متوغلاً فى مملكة التجرد . ولكن .. هل معنى ذلك ، إذن ، أن علينا أن نتخلى كليةً عن كل الموضوعات المادية وأن نرسم ما هو مجرد فقط ؟

إن مشكلة استحداث الإيقاع بين ما هو مادى وما هو غير مادى ، تجيبنا على سؤالنا ، فكما توقظ «كل كلمة» فى النفس نغمةً باطنة كذلك يحدث مع كل «قالب / شكل» نرسمه. وحرمان الفنان نفسه من الإمكانية إنما يعنى الحد من قدراته على التعبير .. غير أن هناك إجابة أخرى على سؤالنا: إجابة يحق للفن دائماً أن يستخدمها كلما عنَّ له سؤال يبدأ بلفظ «يجب»، والحقيقة لا وجود إطلاقا للفظ «يجب» فى الفن لأنه «حر» دائما . تلك هى المشكلة الأولى ، أما فيما يتصل بالإشكالية الثانة وهى إشكالية «التكوين» - أى إبداع العناصر الفرادى التى يتألف منها الكل - فيلزمنا أن نتذكر أن لنفس «القالب» نفس القدرة على الاستهواء ، والتغير ، ومن ثم فإن الإيقاع بدوره يتنوع بتنوع المتغيرات

فى الشكل، سواء فى العناصر المحورية أو العناصر التى تبدو ـ للوهلة الأولى ـ غير ذات أهمية. كل عنصر له حضوره ، وفاعليته فى الشكل المرئى، لكن ليس معنى هذا أن أى فنان قادر على تقديم صورة طبق الأصل لما يجول فى خاطره، ووجدانه. إن تلك الأشكال المجردة التى لا يكون لها ترجمة مادية تحتاج إلى سند نظرى لتبصير المتلقى. وبالمثل كلما صار الفن أكثر صعوبة تزداد ثروته من التعبير، وفى الوق ذاته تتساقط مشكلة الإبهام والغموض ويحل محلها مشكلة : إلى أى مدى يحجب، ويبُهم سحر شكل معين . ومرة أخرى تتسع دائرة الإمكان : إمكان مزج سحر معمًى، ملثَّم، بآخر .. صريح، واستخلاص إمكانات جديدة للتداعى .

******

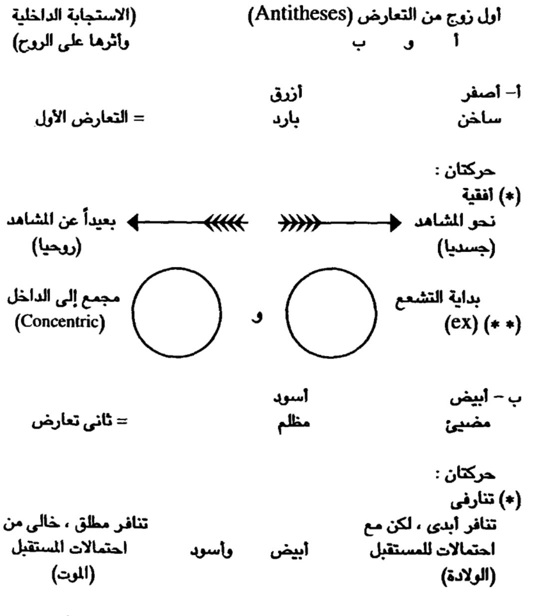
إن الحاجة الروحية تتألف من ثلاثة عناصر :

١ـ كل فنان، بما أنه خـلاَّق، فى داخله شىء ما يطالبه بأن يعبِّر، وهذا الدافع بطبيعة الحال شخصى .

٢ـ كُلُّ فنان، بما أنه ابن عصره فهو مدفوع لأن يعبر عن روح عصره (وهنا يكمن عنصر الأسلوب الفنى)

٣ـ كُلُّ فنان، باعتباره خادماً فى حرم الفن ملزم بأن يدعم قضية الفن .

شكل رقم (١)



(* *) بداية التشعع (–ex) والتجميع إلى الداخل ، مماثل لحالة الأصفر مع الأزرق لكن أكثر حدة .

هذه العناصر الثلاثة من ثوابت الإبداع الفنى فى كل العصور. ويرتفع مستوى الفنان كلما زاد احتفاله بالعنصر الثالث بالذات، وهذا ما يميز كل كبار المبدعين عبر التاريخ.

ولأن عنصرى «الأسلوب »و «الشخصية» يؤلفان ما يسمى «بالخصائص الزمنية» فإن خصوصية»التناول والتعبير تظل متحررة من قيد الأزمنة. وهذا ما يحفظ لشوامخ الإبداعات الفنية استمراريتها وقدرتها على التجدد الدائم.

* لهذا نرى إن الفن عبر الأزمنة ليس الشكل form الظاهر، ولكنه المعنى الباطن. نستخلص من هذا .. أن الحديث عن المدارس فى الفن، وعن معالم وخطوط التطور فيه وعن مبادىء الفن .. إلى غير ذلك، هو حديث مبنى على خطأ فى الفهم لا يؤدى إلا إلى التشويش والالتباس.

*على الفنان أن يصمّ أذنيه عن تعاليم عصره ولايلقى بالا إلا إلى اتجاه الحاجة الباطنة، ويصغى إلى كلماتها هى دون كل كلام، وحينئذ سيستخدم - آمنا من عثار وزلل - وسائل يعترف بها معاصروه أو يمنعونها ويحرمونها . ذلك

أن كل الوسائل مقدسة مادامت تطلبها وتفرضها « الحاجة الباطنية» .. وماعدا ذلك فكل وسيلة «حرام» مادامت تتجه إلى كبت الحاجة الباطنة أو تحجبها .

وتلك مثالية فى الفن يستحيل صوغ النظريات فيها . فالنظرية فى مجال الفن لا تسبق المزاولة والممارسة ، ولكنها تأتى بعدها . وكل شىء ـ بداية ـ مسألة إحساس ، وأى تنظير فيها يعنى نقصاً فى ضروريات الإبداع التى تتمثل فى الرغبة الباطنة فى التعبير ، وهو أمر لا يمكن قياسه بكل دقة، ومع ذلك فإننا نقطع بأن تلك الحاجة الباطنة هى الأساس فيما هان وصغر ، وفيما عزَّ وكبُرَ من هموم الفن ، غير إننا نبحث اليوم عن طريق يقصينا وينأى بنا بعيداً عما يمكن تسميته بفن «الظاهر» إلى فن «الباطن» والروح ، كالبدن يمكن أن يتطور ويقوى بالمران ، والمراس ، وكما يذوى البدن ، ويعجز بالاهمال ، تضمحل الروح إذا لم نتعهدها بالرعاية . ولهذا السبب يلزم الفنان أن يعرف نقطة البداية لمران روحه ومراسها .

ونقطة البداية هى دراسة الألوان ، وتأثيرها على الإنسان .

بداية :

نختبر أثر الألوان - منفردة - علينا ، ونبتدع جدولاً بسيطا يساعدنا على فهم جوانب كل المسألة ومعالجتها .

يخطر على بالنا ، لأول وهلة ، قسمان من الألوان :

* ألوان دافئة وأخرى باردة.

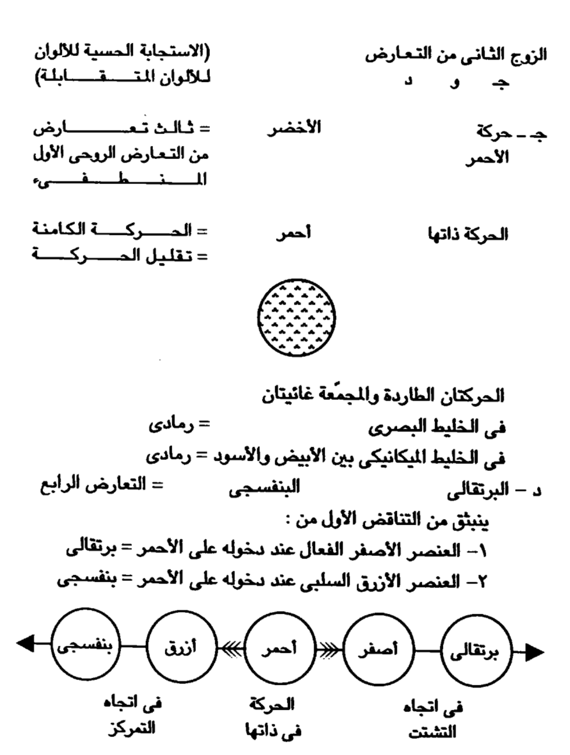
* زاهية ، وأخرى داكنه .

ومن هنا يكون لكل لون ظلال أربعة من القدرة على الاستهواء .

دافىء فاتح ، أو دافىء داكن .. أو بارد فاتح ، أو بارد داكن .

إن المقصود من تقسيم الألوان إلى ألوان باردة وألوان دافئة هو افتراض استهواء أصلى فى صفة اللون المادية . وتتسم الألوان بحركة أفقية . تقترب الألوان الدافئة من المشاهد بينما تتراجع الألوان الباردة، كما يحدث تأثير تبادلى بين الألوان ، ويمكن وصفه بـ «المقابلة البلاغية» الأولى فى الاستهواء الباطنى ، أمَّا المقابلة البلاغية الثانية فتتمثل فى العلاقة بين اللون الأبيض واللون الأسود ، وتنشىء العلاقة التبادلية بينهما شريطاً من الدرجات البينية .

شكل رقم (٢)


الزوج الثانى من التعارض
جـ و د
(الاستجابة الحسية للألوان
للألوان المتقابلة)
جـ - حركة
الأحمر
الأخضر
= ثالث تعارض
من التعارض الروحى الأول
المنطفىء
الحركة ذاتها
أحمر
= الحركة الكامنة
= تقليل الحركة
الحركتان الطاردة والمجمّعة غائيتان
فى الخليط البصرى = رمادى
فى الخليط الميكانيكى بين الأبيض والأسود = رمادى
د - البرتقالى
البنفسجى
= التعارض الرابع
ينبثق من التناقض الأول من :
١- العنصر الأصفر الفعال عند دخوله على الأحمر = برتقالى
٢- العنصر الأزرق السلبى عند دخوله على الأحمر = بنفسجى
برتقالى
أصفر
أحمر
أزرق
بنفسجى
فى اتجاه
التشتت
الحركة
فى ذاتها
فى اتجاه
التمركز

لو تأملنا علاقة اللون الأصفر واللون الأبيض فسنلاحظ حركة موحدة المركز ، وهى فى الوقت ذاته حركة غير متطابقة ولا مشتركة المركز ، ولتوضيح ذلك نرسم دائرتين ونلونهما . أحدهما باللون الأصفر والأخرى باللون الأزرق، عندئذ سنكتشف بشيء من التركيز أن حركة محورية تنتشر من الدائرة الصفراء وتقترب نحو المشاهد .. فى حين تتباعد الدائرة الزرقاء فى حركة حلزونية داخل حدودها . وكما تنشأ من العلاقة التبادلية بين اللون الأصفر واللون الأبيض درجة وَسَطيّة كذلك تنشأ درجة مقبولة ومتجانسة بين اللون الأزرق واللون الأسود ، بينما لا يكون الأمر كذلك عندما تقام العلاقة بين الأصفر والأسود، فنحن - بفطرتنا نقبل سطوع اللون فى مزيج الأصفر والأبيض، ولا نقبل إتجاهه إلى الدكنة.

إن العلاقة المتخالفة بين الأصفر والأبيض من جهة والأزرق والأسود من جهة أخرى، ليست علاقة مادية خالصة، بل ثمة بُعْد روحى كامن فيها، يفرض نوعاً من القبول أو الرفض لمنتج العلاقة بينهما، وقد يكون المنتج الجديد بلا

---

٦ - لوحة «تاثر رقم ٤» .. لكاندنسكى (موسكو ١٩١١).



لوحة «تعبير رقم ٤» .. لكاندنسكى (موسكو ١٩١١)

حركة مثل اللون الرمادى مثلا. إن درجات متفاوتة من الحيوية تكمن فى الألوان، فدرجة حيوية الأصفر والأحمر تتباين مع درجة حيوية الأزرق والأخضر مثلا. إن للون الأصفر فى أى شكل هندسى - إذا أمعنا النظر - تأثيرا مقلقا ففى الأصفر لون دنيوى، عاجز دائما عن حمل معنى عظيم، فإذا مزجناه بشئ من اللون الأزرق صار لونا لزجاً، وذلك على النقيض من اللون الأزرق الذى يستطيع التعبير عن المعانى العميقة، وهو على المستوى الحسى يتراجع عن المشاهد - كما قلنا من قبل - وبسبب ميل اللون الأزرق لأن يكون عميقاً فإنه يصبح من القوة بالقدر الذى يجعل جاذبيته الباطنه أقوى، خاصة إذا كان ظله أعمق، ولأنه لون السماء فهو يمنح الإحساس بالطمأنينة وراحة البال، فإذا اقترب اللون الأسود رجَّع لنا صدى حزن لايكاد يكون بشريا، فإذا ارتفع إلى اللون الأبيض - وتلك حركة لا تناسبه - ضعفت جاذبيته عند الناس، مع ذلك فإن اللون الأزرق الفاتح يشبه الناى، بينما يشبه الأزرق الداكن آلة التشيللو، أمَّا إذ بلغ أقص درجاته دكْنة صار أشبه بالأرغن الكنسى، وينتج عن مزج متوازن بين الأزرق والأصفر لون أخضر تتوقف به حركة اللونين معا، فإذا بالتأثير الواقع على الروح تأثير

جامد. وهذه حقيقة يقرها علماء البصريات، وأطباء العيون، ومن هنا يعد اللون الأخضر أكثر الألوان إبتعاثاً للطمأنينة، غير أنه ـ بسبب رتابته ـ يتحول إلى مصدر سأم.

ومن هنا كانت الصور التى تمتلئ بشتى ظلال اللون الأخضر سلبية، وذلك على النقيض من الدفء فى اللون الأصفر، واللطافة والنسمة الحانية فى اللون الأزرق. إن اللون الأخضر لون برجوازى (!) متكيف ذاتيا، لا يمكن تحريكه. إنه لون الصيف الراكد، ولا تدب فه الحركة إلا عند تحريكه نحو الأصفر أو الأزرق، ولا يفقد مع ذلك سماحته، وإيحاءه بالطمأنينة. وفى «الموسيقى» يمثل اللون الأخضر النغمات الوسطى على آلة «الكمان».

أشرنا من قبل إلى اللونين الأبيض والأسود، ويبقى أن نناقشهما بالتفصيل فنقول: كثيراً ما يؤخذ اللون الأبيض باعتباره ليس «لوناً» (وتلك نظرية استحدثها «التأثريون») الذين ينكرون وجود اللون الأبيض فى الطبيعة أصلاً، ونراه رمزاً لعالم اختفت عنه كل الألوان. للون الأبيض إيقاع الصمت، وهو إيقاع يؤثر فينا بالسالب، شأنه فى ذلك شأن كثير من «الوقفات» فى الموسيقى، وهى مساحات مشحونة

بالترقب، والتهيؤ لمجيء صوت الموسيقى. إن للون الأبيض أيضاً قدرة استهواء وجذب.. كاللحظات السابقة على الميلاد، وشتان بين صمت مشحون بالترقب والانتظار، وصمت فارغ كالموت.

إن اللون الأسود «شئ» قد احترق، أشبه ما يكون برماد نعش.. و«بشئ» هامد همود ميت.

إن صمت اللون الأسود هو صمت الموت، وهو ـ فى ظاهره ـ أقل الألوان جرساً وإيقاعاً: نوع من خلفية محايدة تبرز منها أضأل ظلال، والألوان الأخرى تبرز عليها بروزاً واضحاً، وليس عبثاً، ولا باطلاً، أن يأخذ الناس باللون الأبيض[1] رمزاً للبهجة والنقاء المطلق أو باللون الأسود رمزاً للحزن والموت.

وبمزج اللونين: الأبيض والأسود[2] يكون المنتج رمادياً، ويوصف هو الآخر بأنه لون صامت، لأنه تولّد من لونين كلاهما خامد، غير أن «خمود» الرمادى يختلف عن الطمأنينة التى تمنحها القوة الكامنة فى اللون الأخضر.

---

(١) بعض الشعوب ترى في اللون الأبيض رمزاً للحزن . (م . بقشيش)

(٢) أن اللون الاحمر يظهر كسيفا، فاترا، على ارضية بيضاء، ولكنه يصبح ساطعا فوق أرضية سوداء (انظر سينياك ـ signac).



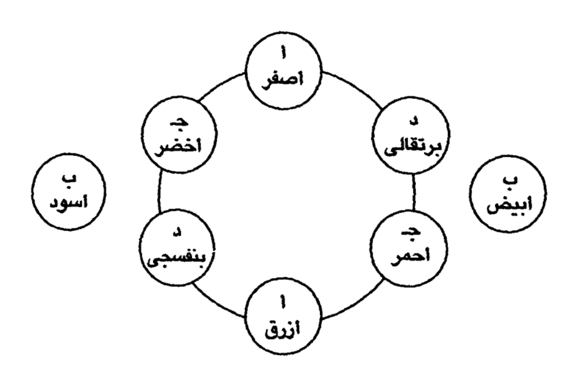
لوحة «ارتجال رقم ٢٩» .. لكاندنسكى (١٩١٢) .

إن اللون الأحمر (نرجسيٌ) يتسرب لذاته بكثافة ، ويتوهج في ذاته ، ولا يوزع طاقته جزافاً. إن قوى اللون الأحمر ، المتنوعة ، مدهشة حقا : فللون الأحمر الخفيف ذبذبة تقترب من اللون الأصفر ـ من حيث الملمس والاستهواء والجاذبية ـ وهو لونٌ يمنح الإحساس بالقوة ، والنشاط والعزيمة والانتصار ، وهو أشبه بصوت «البوق» . وللون القرمزي ، لون أحمرٌ يتسمٌ بالحدٌ ، كالحديد المتوهج الممكن تبريده بالماء .

واللون الأحمر في ذاته لون ماديٌ وليس له ـ كاللون الأزرق ـ استهواء عميق ، أو جاذبية عميقة ، وإنما له هذه الجاذبية العميقة فقط عندما يُمزج بلون أكثر منهً نبلاً، ومن الخطورة بمكان أن نسعى إلى تعميق اللون الأحمر بمزجه باللون الأسود ، لان اللون الأسود يطفيء الوهج أو ـ على الأقل يقلله إلى حد كبير .

ويبقى اللون البني لوناً فارغاً من العاطفة، زاهداً في الحركة، فإذا مزجناه مع اللون الأحمر عندئذ لا يكاد يسمع له ذكر، ولكن هناك ـ برغم ذلك ـ جرْساً باطناً يَرنْ. فإذا كان المزج عن حذق ومهارة نتج عن ذلك استهواء وجاذبية باطنة، ذات جمال باهر يفوق الوصف. وعندما يخلط الأحمر باللون

شكل رقم (٣)



التعارضات أو التقابلات فى شكل دائرى بين قطبين (التنافر والتشعع) حياة الألوان بين الولادة والموت .

الحروف الأبجدية تشير إلى كل زوج من التعارض كما هو موضح بالشكلين (١) ، (٢) .

السماوى فإن ذاتية اللون تتغير، ويهدأ قليلا، ولكن ليس إلى درجة اللون الأخضر،إذ تبقى دائما هناك إشارة إلى نشاط يتجدد، فى مكان ما بعيدا عن مرمى النظر، متلبثاً، منتظراً، متربصاً بلحظة ليتوهج من جديد. وفى هذا يكمن الاختلاف الكبير بين لونٍ أحمر معمقٌ، ولون أزرق معمقٌ، لأن فى اللون الأحمر- دائماً- أثرا وبقية مما هو مادى، يقابل ذلك فى الموسيقا.. الطبقات الصوتية الوسطى، الحزينة لآلة «التشيللو».. فاللون الأحمر الفاتح يحتوى على عنصر مادى واضح، ولكنه - دائما- نقىّ، كأنه جمال وجه صبية، غَضّ طرى. وهذا ما تعبرٌ عنه بالضبط، نبرات «الكمان». واللون الأحمر الدافئ تكثفّه لمسةٌ من لون أصفر مناسب، ويشبه المنتج - اللون البرتقالى - رجلاً واثقاً بقدراته، ويشبه لحن «كمان» قديم، أوصلاة بشارة.

وكما أن اللون البرتقالى - فى الأصل - هو اللون الأحمر، نقربه للعيون بإضافة اللون الأصفر. فإن اللون البنفسجىّ هو اللون الأحمر، غير أننا نبعده عن العيون بمزجه باللون الأزرق. ولأن اللون البنفسجى لون أحمر مُبَرَّد فإنه بذلك يكون أقرب إلى الحزن والاعتلال، تلبسه العجائز وتلبسه نساء الصين للحداد، وهو فى الموسيقى آلة القرن الإنجليزية.

إن اللونين البـرتقـالى والبنفـسـجى همـا الزوج الرابع والأخير من مـادة المقابلة، والطباق فى «بديع» الألوان الأولية: يقف كل لون من الآخـر بنفس العـلاقـة التى بين الأخـضـر والأحمر بما أنهما لونان متكاملان.

وتظهـر الألوان فـى دائرة هائلة، حـيّـه، وتمثل المقـابلات اللونية بين الأصفر والأزرق، والأحمر والأخضر، والبنفسجى والبرتقالى، والأسود والأبيض.

إن تلك الألـوان تمثِّل مـتـوازياتٍ للإحـسـاس وتعـبـيـرات مـادية عن الـروح، ومـا تـزال ظلال الألوان وإنعكاسـاتهـا فى مقـابل الصـوت الموسيقى أكثر دقـة ولطافـة، وتوقظ فى الروح والنفس من العـواطف مـا هو أدق والطف من أن يُعـبِّـر عنه بالكلمات. ويقينا فإن كلٌ نغمة تجد تعبيراً محتملا بالكلمات ولكنه سيظل ـ دائماـ تعبيراً منقوصـاً، ولهذا السبب ليست الكلمات إلاً إشارات وستبقى كذلك دائما، ومجرد إقتراحات وتلميحات للألوان، وفى هذا العجز عن التعبير عن الألوان بالكلمات، ما يدفع إلى إبتكار شكل جديد من أشكال التعبير، وفى هذا السعى تكمن فرص الفن فى المستقبل. إن إستعارة إمكانات الفنون الأخرى الى مجال فنى بعينه قد يقويها، ومع ذلك فإننا نلاحظ أن التأثير يكون أكثر وضوحاً مع الموسيقى، والبعض الآخر يجدون فى التعبير الأدبى: البلاغة الأكثر

عمقا.. وهكذا.. ويرجع هذا بالطبع إلى الإختلاف الطبيعى بين طبائع البشر والشعوب،فعلى سبيل المثال، كان الألمان والطليان، وما يزالون، يميلون الى مجاورة اللون الأحمر باللون الأزرق وخاصة فى الموضوعات الشعبية والدينية، إذ كثيراً ما يرى المرء «السيدة العذراء» فى مثل هذه الصور مرتدية جلباباً أحمرعليه عباءة زرقاء، ويبدو أن فنانى تلك اللوحات كانوا قد تمنوا أن يعبّروا عن شرف السماء ولطفها فى شكل إنسانى.

النظرية



النظرية

لم يصعب على عصر من العصور أن يضع نظرية كاملة في الفن كما هو الحال مع عصرنا. ومع ذلك فليس من الدقة في شئ أن يُقال إنه ليست هناك مبادئ أساسية أو قواعد ثابتة لفن الرسم الملون. وبتأمل فن الموسيقى سنجد أنه يمتلك «أجرومية» نحوية على غرار اللغة المكتوبة. ولاشك أن أجيالا متلاحقة من الرسامين قد كابدوا طويلاً فى طريقهم إلى الاستقلال عن ظاهر الطبيعة المرئية إلى مانسميه اليوم بالفن التجريدي. وكان على الفنان أن يدرِّب بصره على رؤية مالا يُرى، وأن يدرِّب أوتار روحه على تلقى حساسية الألوان المتغايرة، وألا يتوقف عند معطياتها المادية المباشرة، وألا يتوقف عند حدود زخرفة لاتصلح إلا لتزيين ربطة عنق أو سجادة، ومن البديهى أن نرى أن جمال الشكل وتناسق الألوان ليس غاية فى حد ذاتها، على الرغم من دعاوى

الجـمـاليـين. ومن المؤسف أن المرحلة التى وصل اليـهـا فن التلوين ماتزال مرحلة أولية، ومازلنا ـ إلى حد كبير ـ عاجزين عن إدراك الإيقاع الروحى، ومع ذلك.. فلنا أن نأمل أن ساعة التكوين النقى آتيـة قـريبـا لا مـحـالة. ليس مـعنى هذا القطع بعدم وجود أصـداء باطنة للزخـارف الموظفة لأغراض نفعية، فللزخـرفـة سـواء كانت شـرقـيـة أو غـربيـة، قديمـة أو حـديثـة ـ تأثيرها فى حاسـة التذوق الفنى. من المحتمل أن يكون لبداية الزخـرفـة التقليدية جذور فى الطبيـعـة، ولكن.. حين تقطع بأن الطبـيـعـة الظاهـرة هى مـصـدر كل الفنون يلزمنا أن نذكـر أن الأشـيـاء الطبيـعـيـة Natural object ـ فى النسج على منوال ـ تسـتـخدم كرموز كأنـهـا مـجـرد كتـابات «هيروغليفية» تقريبا، ولهذا السبب نعـجـز عن تخمين إيقاعـهـا الباطن. ومن الجائز أن ينشـأ مع نهاية عصـرنا المحتضـر هذا ـ فن زخـرفة جديد، وإن كـان من المسـتـبـعد أن يتـأسس فـن الزخـرفـة الجديد على شكل هندسى. وفى أيامنا هذه، تصـبح أى مـحـاولـة لتـعـريف هذا الفن الجديد غير مـجدية، مثلها فى ذلك مثل شق نوارة صـغـيرة لكـى نجعل منهـا زهرة مـتـفـتـحـة. فنـحن، هذه الأيام مـقـيدون إلى الطبـيـعـة الظاهرة، ويلزمنا أن نجد وسـيلتنا فى الطبيعة لنعبرٍ عنها. كيف؟.. بمعنى: إلى أى مدى يجوز لنا أن نمضى فى تغيير أشكال هذه الطبيعة وألوانها؟

الجـواب: إن حـاجـتنا إلى صـدق عـواطف الفنان مع الطبيعة كبير، ولنضرب لذلك مثلا:

لنفـرض أننا جـمـعنا بين اللون الأحـمـر، والسـمـاء، ومـجـموعة من الزهور، وعـباءة، ووجه، وجواد، وشـجـرة. إن السماء الحمـراء فى هذا السياق لابد وأن توحى لنا بغروب الشمس أو النـار. ويترتب ـ على ذلك ـ نوع ودرجـة مايتحرك داخلنا من تأثير، فـإمـاً أن نبـتـهج بما التـقطناه من إيحـاء بالغروب، أو نشـعـر أننا أمـام نذير وتهـديد. ويحـدث نفس الشئ وفـقـاً لنوع ترابط المفـردات، وإيحـاءاتهـا، ودرجـة حـساسـيـة المتلقى، وقـدرته على إحـالة مـايراه إلى المصـدر الخـام: «الطبيـعة» «وإذا كـان اللون الأحمـر عندماأحـيل إلى الطبيعة تولد عنه الإيحاءان الآنفان، فالأمر يختلف مع مفردة «العـبـاءة الحـمـراء» لأنهـا فى الواقـع يمكن أن تكون باللون الأحمر أو لاتكون، ويلزم الفنان ـ هنا ـ ألا يدخل فى حسبانه قيمة اللون الأحـمر الذى يلون به العباءة وحسب، بل قيمة العباءة بالنسبة لمن يلبسـهـا أيضـا، لموقـع لابسـهـا من بؤرة اللوحة، فإذا كان صاحبها فى نقطة مركزية، وكان عليه أن يبدو حـزيناً، فـإن وجـود اللون الأحـمـر في هذا الموضع لابد وأن يكون نشـازاً وتعارضـا فى حـالة الحـزن، ويختلف الأمر



لوحة «تكوين رقم٢» .. لكاندنسكى (١٩١٠) .

إذا كـان على الفنان أن يلّون الشـجـر باللون الأحـمـر، فهويستدعى إلى الذاكرة شيئاً من حدَّة الخريف، أمّا إذا لوّن الحصان باللون الأحمر فسينقلنا على الفور إلى عجائب «الفانتازيا» ولو نقلنا هذا الحصان الأحمر إلى مشهد طبيعى لخلقنا بذلك نشازاً. نخلص من هذا إلى أن الترابط والوضوح أمر ضـرورى، لازم للإيقاع - سواء كان قائما على النشاط التقليدى أو التوافق التقليدى - إذ يستلزم الإيقاع أن تبقى القيمة الباطنة للعمل الفنى موحدَّه مهما كان التنوع أو التباين فى الشكل الظاهر أو اللون .. وعلينا أن نعثر على عناصر الفن الجديدة فى الخصائص الطبيعية - الباطنية للطبيعة - لا الخصائص الظاهرة.

إن المشاهد لأى لوحة مستعد الاستعداد كله للبحث عن «معنى» الصورة التى يشاهدها - أى أن يحاول إيجاد رابطة ظاهرة بين الأجزاء المختلفة للَّوحة. ولقد ولَّد عصرنا المادى هذا نمطاً من المشاهدين، أو «هواة الفن» لايقنع بوضع نفسه قبالة «لوحة» ثم يتركها تبلغه رسالتها بنفسها: إنه بدل أن يسمح للقيمة الباطنة لها أن تفعل فعلها، يشغل نفسه بالبحث عن «قربها من الطبيعة» أو «رهافة الحس» أو «المعالجة» أو «التوافقية» أو «المنظور»، وما إلى ذلك من «تقعر»..

* * *



لوحة «كلين فرودين» .. لكاندنسكى (١٩١٣) .

إننا فى حديثنا مع شخص يثير اهتمامنا، إنما نحاول أن نصل إلى أفكاره الاساسية وحقيقة مشاعره، ولا نشغل أنفسنا ـ قبل ذلك أو بعده ـ بالألفاظ التى يستخدمها، ولاطريقة نطقها، ولا بحركة لسانه وشفاهه، ولا بالأثر «السيكلوجى» على ذهننا، ولا بالأثر «الفسيولوجى» على أعصابنا، ولا بالصوت المسموع لنا، لأننا نعرف آن هذه الأشياء ـ على أهميتها واقناعها فى لحظة التحدث ـ إنما تهمنا الفكرة والمعنى. وينبغى أن نحس نفس الاحساس حينما يواجهنا إبداع فنى، وحين يصبح هذا أمراً عاماً، يصبح الفنان قادراً على التصرف فى الشكل الطبيعى واللون معا والتحدث بلغة خالصة.

* * *

ونعود إلى الجمع بين «اللون» و «الشكل». فنقول إن هناك إمكانا آخر ينبغى ملاحظته، ذلك هو.. أن الاشياء غير الطبيعية فى صورة ماقد يكون لها جاذبية أدبية "Literary appeal"، وقد تكون لهذه الصورة أثر الأسطورة والخرافة، إذ يوضع المشاهد فى مناخ لايزعجه لأنه يتقبله على أنه حديث خرافة، ويحاول أن يرجع إلى القصة، ويقع فى دوائر الجاذبية المختلفة للألوان .. لكن المستحيل، كل المستحيل هو

أن يبقى التأثير الباطنى تأثيراً خالصا. ويلزمنا ـ إذن ـ أن نجد «شكلا» للتعبير يحجب الأسطورة والخرافة ومع ذلك لايقيد اللون من الانطلاق.

* * *

إن الباليه فى عصرنا فى حالة فوضى نجمت عن ازدواجية منشأ الرقص، فقد نشأ الرقص أول مانشأ جنسياً بحتاً، وتطور الرقص ليصبح شعيرة دينية، ويمتزج الاثنان معاً فى شكل جديد أطلق عليه «الباليه». من أكثر راقصات هذا اللون من الفن شهرة هى «إيزادورا دنكان» Isadora Duncan حاولت أن توفقٍ بين رقص الإغريق، ورقص المستقبل، وفى هذا سارت فى خطوط متوازية مع الرسامين وهم يستلهمون الفنون «الكلاسيكية»، ويُعَدُّ هذا الاتجاه التوفيقى فى الرسم والرقص معا مرحلة انتقال إلى فن المستقبل. وفى هذين المجالين من الإبداع كان يتحتم أن يركب «الجمال التقليدى» الزورق، ويترك العنصر الأدبى: عنصر الحكاية والرواية، باعتباره لاطائل تحته. وكلا الفنين: الرسم والرقص، يجب أن يتعلما من الموسيقا أن كل ايقاع، وأن كل نشاز، ينبع من الروح، والروح وحدها.

يتألف التكوين المسرحى الجديد من ثلاثة عناصر:

١ - حركة الموسيقى.

٢ - حركة الصورة.

٣ - حركة الجسد.

وهذه العناصر الثلاثة إن أُحْسِنَ تأليفها، تصنع حركة الروح التى هى من عمل الإيقاع الباطن. وبطبيعة الحال يُمْكن دمج الإيقاع الظاهر والإيقاع الباطن، كما حاول أن يفعل «شونبرج schonberg» فى معزوفاته الرباعية.

إن ذلك الفن «فوق الطبيعى above nature» ليس اكتشافاً جديداً، والسماء لاتمطر مبادئ جديدة، ولكنها مبادئ تتصل - منطقيا ومباشرة - بالماضى والمستقبل معا، إلا أن مايهمنا هو الموقف الآنى للمبدأ، وافضل كيفية لاستخداماته، على ألاَّ يُطَبقَّ المبدأ تطبيقاً بالإكراه. إن تحرر العصر معناه أن يترسم خطى الحاجة الباطنة، ومايعوقها اليوم، إلا الشكل الظاهر.

إن إيقاع الفن الجديد يتطلب تركيبا أكثر لطافة، ودقة وبعبارة أخرى، يتطلب شيئا يستهوى العين قليلاً ويستهوى الروح «كثيراً» .



الفن والفنانون

يولد الفن بطريقة غامضة وسرية . ويكتسب الحياة ، والوجود معا، من الفنان المبدع. الفن قوة تعيش عبر الوجهين المادى والروحى . وله قــدرة على إبداع «مناخ روحى» ومن هذه الزاوية يستطيع المرء أن يحكم لإبداع ما بأنه إبداع جيد، أو يحكم عليه بأنه سىء، فإذا كان «قالبه / شكله» «Form» سيئا ، كان معنى ذلك أن الشكل ضعيف المعنى ، وأضعف من أن يستثير استجابة أو جواباً روحياً [١] .

ليس بالضرورة إذن .. أن تكون الصورة «متقنة الرسم» ما دامت تمتلك «القيم» التى يتحدث عنها الفرنسيون ، فهم

---

(١) ما يقال عنها «صور فاحشة» هي إما عاجزة عن استثارة استجابات داخل الروح (وهى فى هذه الحالة ليست إبداعاً فنياً) ، وإما قادرة علي ان تفعل ذلك، وفى هذه الحال يجب ألا تُنبذ نبذاً مطلقاً ، وإن كانت ـ فى الوقت نفسه ـ تشبع ما نسميه هذه الأيام بـ «الأذواق البهيمية» (كاندنسكى) .

يرون أن الصورة تكون متقنة ما دامت «قيمتها» الروحية مُرْضية .

إن «الانسان الأعمى» . الأصم . أقل ضرراً من «الرفض الأعمى» بغير غاية . فالإنسان الأعمى يُنْتج ـ على الأقل ـ محاكاة للأشياء المادية التى قد يكون لها نفع[1].

إن الرسم الملون فن ، والفن ليس انتاجا معزولا ، ولكنه طاقة يجب أن تُوَجَّه لتحسين الروح الإنسانية ، وتنقيتها ـ وبعبارة أخرى ـ لرفع «المثلث الروحى» درجات ، وإلا فعلينا أن نكف عن أداء هذا العمل . وترتبط طاقة روح الإنسان بطاقة الفن ارتباطاً شرطياً .

تشيع ، أحيانا ، عبارة تقول إن الفن موجود من أجل الفن ، وتصاحب هذه العبارة عادةً نظرة المشاهد التى ترى فى الفنان حاوياً ، يستحق التصفيق على مهارته وخفة يديه ، من هنا تكون أهمية أن يعرف الفنان قدر نفسه حق المعرفة ، وأن يدرك أن عليه واجباً نحو فنه ، ونحو نفسه . وأنه ليس حاكماً بل خادماً فى حَرَمِ غايةٍ نبيلة ، وأن عليه أن يفتِّش بدقة فى روحه ويتعهدها بالرعاية .

---

(١) ببساطة .. محاكاة الطبيعة ، إن فعلتها يد فنان لا تكون تكراراً محضا ، فصوت الروح ـ إلى حد ما ـ يخرج على الأقل ، ليُسمع ، مثال ذلك : صورة منظر طبيعى للفنان «كاناليتو» «Canaletto» والرؤوس المشهورة الحزينة ، للفنان «دينيه Denner» .

إن على الفنان أن يكون لديه ما يقوله ، لأن «البراعة» فى إبداع الأشكال ليست غاية الفنان، بل هى تطويع الشكل ليؤدى معناه الباطن . وهو لا يولد من حياة مترفة كسولة ، إذ لا يجب أن يعيش عاطلاً ، فعلى كتفيه عمل شاق عليه أن يؤديه ، عمل أشبه بالصليب يحمله الفنان، وللفنان مسئولية من ثلاث شعب نحو من ليسوا فنانين :

١ ـ يجب أن يسدد دين موهبته .

٢ ـ أفعاله ، وأحاسيسه ، وخواطرة ، مثل ماعند كل الناس ، تخلق مناخا روحيا نقيا أو ساماً .

٣ ـ هذه الافعال وهذه الخواطر مادة إبداعه، وهى ـ فى نفس الوقت وبذاتها ـ تؤثر فى المناخ الروحى ، وكما يقول : «بلادن» : إن الفنان ليس مليكا فقط لأن له قوة وسلطانا ولكن، أيضا ، لأن عليه مسئوليات جساماً .

ولئن كان الفنان راهب جمال ، فهذا الجمال ـ مع ذلك ـ يجب السعى إليه وفق مبدأ الحاجة الباطنة وحدها ، ويمكن أن يُقَاس وفق حجم تلك الحاجة وكثافتها وحدها .

جميل ما تبدعه الحاجة الباطنة ، النابعة من الروح .

يقول «ماترلينك Materlinck ، أحد المحاربين الأوائل ، وأحد رواد الفن الحديث المتصل بالروح : «ليس على وجه

الأرض من شىء يسعى به الفضول إلى الجمال ولا من شىء يستشف الجمال مثل الروح ».

إن هذه الخاصية من خواص الروح هى «الزيت» الذى ييسر حركة المثلث البطيئة ، إلى الأمام وإلى أعلى .

الخاتمة



تكشف اللوحات الخمس الأولى الواردة فى هذا الكتاب عن اتجاه الجهد البنائى فى فن «التصوير» وهو جهد من شقين :

الأول : يتبدى فى تكوين بسيط ، مرتَّب وفق شكل واضح . وأسمِّى هذا النوع من الاختيار بـ : «التكوين الغنائى».

الثانى : تكوين معقد ، يتكون من أشكال متنوعة ، أُخضعت ، بصورة أو بأخرى ، لشكل رئيسى لعله يكون عصِّياً على الفهم فى ظاهره ، وهو لهذا السبب ، ذو قيمة باطنة قوية ، وأسمى هذا النوع من التكوين : بـ «التكوين السيمفونى».

وبين التكوين الغنائى ، والتكوين السيمفونى تنتشر أشكال انتقالية متنوعة ، يغلب عليها المبدأ الغنائى . وتاريخ هذا التطور موازٍ لتاريخ الموسيقى إلى حد كبير ، فإذا عَنَّ لنا أن نتأمل نموذجاً للتكوين الغنائى ـ متناسيين الجانب المادى ـ ونقَّبنا عن الأسباب الفنية «للكل» فإننا نجد أشكالاً هندسية بدائية، أو تنظيماً بخطوط تساعد على استحداث حركة مشتركة . هذه الحركة المشتركة لها صدى فى أقسام متعددة، يمكن تنويعها عن طريق خط واحد أو شكل واحد . ومثل هذه التنويعات المعزولة تخدم أغراضاً مختلفة : مثلا ، قد تشكل التنويعات مراجعة مفاجئة أو فيرماتا Fermata [١] كما تقول لغة الموسيقى. إن لكل «شكل» جزئى - يُسهم فى تشكيل «التكوين الكلى» ـ قيمة باطنة بسيطة ، وله غناءه الخاص . أسمِّى هذا التكوين «غنائيا» ويتألق هذا اللون من التكوين عند «سيزان» على وجه الخصوص . إن للفظة «منغم Rhytmic» حدود واضحة ، ففى الموسيقى والطبيعة لكل مظهر وزن ونغم ، وكذلك الأمر فى فن الرسم ، وأن هذا الوزن وتلك النغمة لا تظهر لنا فى الطبيعة بنفس الوضوح فى الفن ، لهذا نصفها بأنها غير موزونة ، ويغيرجْرس.

---

(١) مثال : موزايكو رافنا ، يشكل ـ أساساً ـ مثلثاً ، فالاشخاص الواقفون يتكنون ـ بنسبية واضحة ـ إلى المثلث ، بينما الذراع الممتد ، وأستار الباب يشكلان الـ «فيرماتا» .

أما التكوين الفنى المعقد الوزن والنغمة الذى وصفناه بالتكوين «السيمفونى» فنراه فى إبداعات عديدة : محفورات خشبية مثل أعمال الأساتذة الألمان القدامى ، وأعمال الفرس، وأهل اليابان ، والأيقونات الروسية الخ . كما نجده فى أعمال موتسارت وبيتهوفن. فى كل هذه الأعمال معمار كنائس القوط بكل ما فيها من انتظام وهيبة .. لأنها كلها تنتمى إلى عصر الانتقال والتحول .

وقد أثبتُ ـ فى هذا الكتاب ـ أربعة أمثلة للتكوين السيمفونى الحديث من أعمالى يلعب التكوين الغنائى فيها دورا ثانويا ونادراً .

وتمثل الصور الأربع مصادر استلهام ثلاثة :

١ ـ انطباع مباشر بظاهر الطبيعة ، أعبِّر عنه بشكل رياضى بحت .

٢ ـ تعبير عن الماهية الباطنية ، هو ـ إلى حدٍ كبير ـ غير مُدْرك ، وتلقائى عن «الطبيعة غير المادية»، وأسمىٍّ هذا «الارتجال».

٣ ـ تعبير عن إحساس باطنى ، تكوَّن بعد تأمل . لايظهر إلا بعد فترة من النضج التام وفى هذا التكوين يلعب الإدراك،

والمنطق ، دوراً فاعلاً . ورغم ذلك لا يظهر فى هذا التكوين شىء من «التدبر» والحسابات ، بل يظهر الإحساس وحده .

وسيعلم القارىء المتئد . الصابر ، أىّ نوعٍ من البناء ، سواء كان بوعى أو بغير وعى يكمن خلف أعمالى .

وفى الختام أحب أن أعلّق بقولى : إننا نقف عند مشارف عصر «التشكيل» ونمتلك المنطق والوعى الذى يفخر فيه الفنان بإعلان أن فنه إيجابى وبنّاء .

تعقيب وملاحظات

بقلم: د. صبحى الشارونى

عندما نقدم عام ١٩٩٤ عرضا أمينا باللغة العربية - لأول مرة - لكتاب «فاسيلى كاندنسكى» «الروحانية فى الفن» الذى ترجم إلى اللغة الإنجليزية عام ١٩١٤ .. بعد ٨٠ عاما من نشر هذه الأفكار حول الاتجاه التجريدى . فمن الضرورى التعليق عليها ومناقشتها فى ضوء أمرين .

الأمر الأول : هو الزمن الطويل الذى مر على هذه الأفكار وما أثبتته التجربة العملية فى تطبيقها لهذه النظريات، وأثر هذه الممارسة العملية على مدى السنوات الطويلة ، وما بقى صالحا منها حتى يومنا هذا ومالم يصمد للزمن .

الأمر الثانى : يتعلق بالموقف المصرى والعربى من هذه الأفكار ، فنحن نقدم هذا التعريب للمفكرين والمثقفين المصريين أولا ، ثم لكل قراء العربية بعد ذلك، ويهمنا أن نناقشها فى ضوء الثقافة المصرية ، وفى ضوء منجزات

حركة الفنون الجميلة فى مصر التى يبلغ عمرها ٨٦ عاما. للتعرف على ماقد يفيدها من هذه الأفكار ، ونفند مالا يتلائم معها ، ونحن بهذا الكتاب نطرح أفكار كاندنسكى للمناقشة العامة وهى بين أيدينا بنصها فى لغة مفهومة قابلة للحوار والمناقشة بالأسلوب العلمى بعد أن كانت تصلنا مجتزأة أو محورة ، أو من خلال تفسيرات مفكرين آخرين .

نص كاندنسكى

يمثل هذا النص (الروحانية فى الفن) «إنجيل التجريدية» ومعنى هذا أن آراء كاندنسكى وأفكاره هى الركيزة الأساسية التى قام عليها المذهب التجريدى فى فنون الرسم والتلوين .. ومن هنا تستمد هذه الأفكار قيمتها الأساسية ، ويصبح تقديمها لقراء اللغة العربية عملا رائدا رغم مرور ثمانية عقود على نشرها بالإنجليزية لأول مرة .

التجريد من التفاصيل

بداية يجب توضيح أن «التجريد» ليس من بدع القرن العشرين.. فهو ذو جذور عميقة فى الفنون القديمة عموماً وفى فكر الفلاسفة منذ أفلاطون ، وأى عمل فنى يتضمن درجة من «التجريد» بمعنى «التبسيط» والغاء التفاصيل

والإبقاء على ماهو أساسى وضرورى فى الأشكال والعناصر المرسومة على اللوحة الفنية .

فالفرق بن الصورة الفوتوغرافية واللوحة الفنية التى يرسمها الفنان لنفس المنظر الذى تلتقطه آلة التصوير ... هذا الفرق يحوى درجة من التجريد .. فمن الأمور المسلم بها أن الفنان يضيف شيئا ما إلى الطبيعة عندما يقوم بنقلها إلى عمل فنى .. ومن الأمور التى لابد من التسليم بها أيضا أن الفنان يلغى شيئا ما من الطبيعة التى يقوم ينقلها إلى عمل فنى .. فالفرق بين الصورة الفوتوغرافية واللوحة الفنية ليس فقط إضافات الفنان إلى الطبيعة بل أيضا ما يلغيه الفنان وما يتجاهله . وعملية الإلغاء هذه هى التجريد ، إن أكثر الفنانين تقديساً للطبيعة .. الذى يتركز همه فى النقل الحرفى عن الواقع .. مهما أتقن عمله فلن يطابق الصورة الفوتوغرافية تمام الانطباق ، وسنكتشف حتما تفاصيل فى الصورة الفوتوغرافية غير موجودة فى الصورة المرسومة ونفس الأمر ينطبق على النحت ، إذا حولنا الشكل الذى ينقله النحات من الطبيعة إلى نفس خامة التمثال بطرق الصب الصناعية ـ كالتى تستخدم فى حالة تسجيل ملامح وجه المتوفى مثلا ـ إن التمثال المصنوع آليا يحوى العديد من

التفاصيل والانبعاجات والنتوءات التى لن نجدها فى التمثال المنحوت .

إن إلغاء بعض التفاصيل والتلخيص والحذف والتحوير، الذى لا يخلو منه عمل فنى هو من باب «التجريد» بمعنى التلخيص ، وهو يقل ويزيد من عصر إلى عصر ومن فنان إلى آخر، لكن «تجريدية كاندنسكى» تعتبر أن هذا الجانب فى العمل الفنى هو سبب بقاء وخلود الأعمال الفنية القديمة واستمتاعنا بروائع السابقين .

صحيح إن نسق أو شكل أو صياغة العمل الفنى الجيد تتضمن سحرا خاصا فى تشكيلها، لكن بقاءها مؤثرة فى وجداننا حتى اليوم لا يرجع فقط إلى هذا التنسيق والتحوير، ولكنه يعود عادة إلى عدة عوامل انسانية مضافة إلى الجمال الشكلى (الاستاطيقى) فهناك الفرحه الانسانية بالطفل الذى ينطق أول كلمة عندما يبدأ تعلم اللغة ، وكثير من أعمال القدماء نستقبلها بنفس شعورنا بالفرحة بالطفل الذى يقول لأول مرة (بابا ، ماما) وبهجتنا برسوم الكهوف وأعمال الأقدمين يشوبها هذا الشعور الإنسانى لأنها بالنسبة لنا هى أول كلمة فى تاريخ الفن صدرت فى طفولة الجنس البشرى .

وهناك المقاييس الخاصة بالمهارة والقدرة على تحقيق قوة التعبير بأساليب تختلف عن اساليب الفنون الكلاسيكية ،

كالتياستخدمها المصريون القدماء فى التعبير عن مواقع الاشخاص ومكانتهم الاجتماعية، فرسموا الكائنات المقدسة بأحجام كبيرة والملوك بحجم أصغر من الكائنات المقدسة ولكنها أكبر من بقية الاشخاص، هذه الطريقة فى التعبير تدهشنا لبساطتها وقدرتها على تحقيق التعبير المطلوب فلا يخطئ أحد فهم مقاصد الفنان، ولاشك أن «فاسيلى كاندنسكى» كانت معلوماته محدودة للغاية فيما يتعلق بأساليب الفنون المصرية القديمة وأساليب الفن العربى فى الزخرفة وتجميل أدوات الحياة.

كما أنه كان يجهل ذلك الصراع الطويل بين الاشكال التصويرية فى الحضارات الزراعية العريقة من جانب وبين الاشكال الرمزية والعلامات «المسمارية» والافكار الصحراوية من جانب آخر.. أى الصراع بين الشكل التصويرى فى جانب والزخرفة والرقش فى الجانب الاخر.

لقد بدأ كاندنسكى من نقطة متأخرة جداً وهى لوحات الفسيفساءالبيزنطية، وكما أوضح الناقد الكبير محمود بقشيش فى مقدمته. إن منابعة هى الفكر الميتافيزيقى للأرثوذكسية الروسية وتحيزه للموسيقى وتغليبه لها على كل الفنون الأخرى.

الطريق الى التجريدية

كانت المدرسة التعكيبية فى فرنسا تعتمد على نظرية هندسية تقول إن «الخط المنحنى يتكون من خطوط مستقيمة صغيرة جداً ومتصلةبعضها ببعض بزوايا شديدة الانفراج» لأن علوم الهندسة كانت تعتبر أن الخط المستقيم هوالخط الحقيقى الوحيد، وأن كل الأشكال لها أصل محدد بالخطوط المستقيمة.. وكان فكر التعكيبيين حول هدم الأشكال وإعادة بنائها برؤية جديدة تسعى إلي تفكيك الأشكال المنحنيه الى أصولها المستقيمة عن طريق تحويل كل الخطوط الى مستقيمات وكل الحجوم الى مكعبات فى محاولة لإعادة بناء الاشكال أو بعثرتها ورسمها من عدة زوايا فى لوحة واحدة.

لكن التجريدية سارت خطوة أبعد من التعكيبية فى طريق الابتعاد عن المظهر الواقعى للأشكال والعناصر، بتعمد البعد عن الواقع وتعمد عدم تناول أى شى واقعى.. فالفنان التجريدى يبدأ عمله من الذهن مبتدعا أشكالا وألواناً يحرص الا يكون لها أى ارتباط بالواقع.

إن «فاسيلى كاندنسكى» أقام لوحته التجريدية الأولى عام ١٩٠٨ على اثر ملاحظتين.. الأولى بعد تأمله البقع

المتعددة الألوان على ثوب امرأة مزخرف بالورود، وأعجابه بألوان الثوب دفعه إلى الاقتراب من صاحبته فتبين أنه مكون من ورود مرسومة لم يتبينها عن بعد، فأوحى إليه منظرها البهيج بإمكان استخدام الألوان وحدها فى خلق الصورة دون الحاجة إلى الاستعانة بالأشكال الواقعية. والملاحظة الثانية عندما دخل مرسمه ذات مرة فأدهشه أن يرى بجوار الحائط لوحة لاتمثل شيئا واقعياً إلا أنها تفتن العين بجمال ألوانها.. وسرعان ما أدرك أنها إحدى لوحاته ـ وكانت تمثل مشهدا طبيعيا ـ ولكنه وضعها مقلوبة رأسا على عقب عن غير قصد لدى مغادرته المرسم فى الليلة السابقة، وقد اعتبر كاند نسكى هاتين الملاحظتين مبرراً ودافعاً لرسم لوحات من الألوان فقط وبلا موضوع.

التجريدية والفلسفة

ذكر «أفلاطون» على لسان «فيلاب» فى أحدى محاوراته «أن المساحات والاجسام التى تحددها المسطرة والبرجل، ليست جميلة فقط فى علاقتها مع أجسام أخرى، إنها جميلة فى حد ذاتها، وهى تولدٍ فينا بهجة خاصة» ورغم أن

أفلاطون كان يقصد بهذه الجملة الإشارة إلى الزخارف الهندسية ، لكنها أُتُّخِذَتْ كأساس للحديث عن جمال شكلى ناتج عن الخطوط التى لا تمثل من قريب أو بعيد شيئا من الواقع .

وهذه الملاحظة تتضمن خلطا بين درجتين من درجات الاستمتاع الإنسانى ، الأولى هى «المتعة الذهنية» التى تتولد فينا أمام الأشكال الهندسية ، وهى تشبه الإستمتاع بالانتصار عند الوصول إلى حل لأحد التمارين الهندسية .. إنه نشاط ذهنى بحت .. والثانية هى درجة الإنفعال الجمالى أمام عمل فنى ناجح . فالمتعة التى نحسها أمام إحدى الوحدات الزخرفية وأمام بعض الرسوم التكعيبية وعند التطلع إلى بعض الأعمال التجريدية الزخرفية التى يطلق عليها اسم «التجريدية الهندسية» أو «التجريدية البنائية» ، هى متعة ذهنية تختلف نوعيا عن المتعة الجمالية التى نحسها أمام روائع رينوار أو فان جوخ أو محمود مختار أو جورج صباغ أو محمود سعيد .

لكن افتراض الوجود الذهنى السابق على الوجود المادى والتى عبَّر عنها افلاطون تحت اسم «الصورة العليا للجمال الأسمى» ، هى الأساس الفلسفى والدينى للجمال

الميتافيزيقى وهى على حد تعبير أفلاطون «إن هدف الفن هو إعادة خلق الجمال الأسمى المنعكس من الصورة العليا للمثل الأعلى للجمال المثالى الذى نلمحه لمحا فى حالة الإلهام ».

الفن الصغير

نستطيع أن نميز تاريخيا بين ثلاثة أنواع من الفنون .. الأول صرحى كالذى ظهر طوال العصور الفرعونية العظيمة (فنون المصريين القدماء) ، وهى فنون تنشد القوة والافتخار والعظمة والجبروت .. إنها حتى الآن تدفع المشاهد إلى الإحساس أمامها بأنه كائن صغير، وأن العمل الفنى الذى يراه هو عمل جبار لا قبل لنا بإنجاز مماثل له فى عصرنا الحاضر ، فالصرحية فى الفن تعبر عن الضخامة أو تشيع الإحساس بها ، ونحن نحس أمامها أن المهارات وكميات الجهد المبذول فى إنتاج العمل الصرحى غير محدودة . نفس الاحساس بالصرحية والشموخ نحس به أمام الفنون الأشورية فى منطقة ما بين النهرين .

النوع الثانى هو النوع الإنسانى أو «الإنسى» الذى يمجد جسم الإنسان ويتغنى بجماله، كما حدث خلال

الحضارة الاغريقية ثم المراحل الكلاسيكية الثلاث التى ظهرت فى الفن الأوربى عند الرومان وخلال عصر نهضة أوربا ثم قبيل الثورة الفرنسية وخلالها .. فى هذه المراحل احتل الإنسان بؤرة الإلتفات وكان تمجيد الجنس البشرى هو الشغل الشاغل للفنانين .

أما النوع الثالث فقد ظهر مع الحضارة الصناعية الأوروبية ويمكن أن نطلق عليه اسم الفن الصغير .. وهو الفن الذى لا ينشد الضخامة والخلود ولا ينشد تمجيد الإنسان والتغنى بصفاته ، إنما هو فن لتلبية احتياجات الأفراد إلى التجميل والتزيين ، هو فن يوضع فى الغرف المغلقة ويلبى الاحتياج إلى الظهور بمظهر المثقف وتحقيق نوع من الوجاهه الاجتماعية .. إنه الفن السلعة الذى يباع فى المزادات وقاعات المعارض وتحتفظ ببعضه المتاحف .. وعلينا ألا ننسى خلال مناقشتنا للاتجاه التجريدى أنه اتجاه فنى ظهر فى إطار الفن الصغير ، فى العصر الذى لا يعتبر أن الإنسان قد خلق ليسجد أمام القوى الإلهية الجبارة ، ولا ينظر إلى الإنسان باعتباره مركز الكون ومحور كل حركة المخلوقات ، كأجمل واذكى وأقوى المخلوقات .

ان الفن الصغير سلعة ، وفى حدود الانتاج السلعى ، سواء كان بأسلوب حرفى أو باسلوب صناعى ، ظهر المذهب التجريدى ليضيف أو ينتزع من فن الرسم بعض صفاته .

أجرومية الألوان

وضع كاندنسكى فى مؤلفه هذا معجماً خاصاً عن الألوان يستحيل تعميمه ، وفضلا عن الفروق الفردية بين الأشخاص هناك فروق بين الشعوب ، فاللون الأبيض يستخدم عند بعض الشعوب تعبيراً عن الحداد بينما تستخدم شعوب أخري اللون الأزرق ، وفى مصر نستخدم اللون الأسود ، كما أن اللون الأخضر فى قاموس كاندنسكى يختلف فى تأثيره النفسى عن أثره فى بلد زراعى مثل مصر، إنه اللون البطل فى لوحات عديد من رسامى المناظر الطبيعية المبدعين ، بينما يصفه كاندنسكى بأن «تأثيره على الروح تأثير جامد ، ومن هنا يعد اللون الأخضر أكثر الألوان بعثاً للطمأنينة، غير أنه ـ بسبب رتابته ـ يتحول إلى مصدر سأم» ويصل فى هجومة على اللون الأخضر إلى وصفة بأنه لون «برجوازى» .. بينما يمثل اللون الأخضر عندنا فى مصر شيئا آخر، وكان يحتل أرضية العلم المصرى حتى عام

١٩٥٤ .. اذا ناقشنا أجرومية الألوان التى وضعها كاندنسكى من خلال أوصافه المستعارة من مصطلحات الموسيقى .. والمختلطة مع الأوصاف الأخلاقية ، فسنكتشف أن هذا القاموس الذى وضعه كاندنسكى هو قاموس خاص لا يمكن تعميمه .

السخرية من التشخيصية

المعرض المتخيل الذى يصف كاندنسكى لوحاته ، نلاحظ تعمده أن ينظر إلى الأعمال ليصف سطحها بشكل كاريكاتورى بهدف تسفيه الأشكال المرسومة، ولم يتناول أو يشير إلى موضوعاتها أو مضمونها ، لم يحاول أن يغوص إلى الأفكار والموضوعات التى تعبِّر عنها .. ونحن نعرف أن الفن الجيد عملة نادرة ، وأن الغوص إلى أعماق العمل الفنى يتطلب جهداً وتأملا ومعرفة .. أما ما يسميه «الإشباع الروحى» ، فهو محاولة لإعطاء مظهر ميتافيزيقى غير علمى لمسألة الإحساس بالرضا أو ما يعرف باسم التطهر فى الفن المسرحى ـ على سبيل المثال ـ ، فالإحساس بالرضا والاستمتاع الجمالى بالعمل الفنى يتحقق عندما يتناول الفنان أفكاراً تهم المشاهدين وتنتمى إلى العصر ويتم صياغتها بصدق وحماس ، وليست المشاعر الذاتية

والانفـعـالات الخـاصـة بالفنان كـفـرد فـقـط ـ كـمـا فـعلت التـجـريدية ـ إن الفن الذى ينادى به كـاندنسكى أقـرب إلى اجـتـرار الذات منه إلى مـخـاطبـة الآخـرين ، وهو لا يتـعـرض لموضـوع اللغة المشـتركة بين الفنان والمجتمع ليتحدث عن فن «للمسـتقبل» وليس للوقت الراهن لتلبية الاحتياجات الفكرية والنفسـية للمعاصـرين ، انما لأجيال لم تولد بعد . هذا فى حـين أننا نعرف جـيداً أن مـهـمـة الفن الأولى هى مـخـاطبـة المعـاصرين وتلبـية الاحـتيـاجات «الآنيـة» (أى فى نفس أوان تنفيذ العمل الفنى) وكاندنسكى نفسـه بدأ كتـابه مقرا هذه الحقيقة عندما قال «كل عمل فنى هو وليد عصره »لكنه ينسى هذه الحقيقة عندما ينتهى إلى مقولته الشـهيرة «الفن هو حياة الألوان» .

لا فن بلا مهارة

هناك مـلاحظة أخـرى على آراء كاندنسكى المتـعلقـة بمهاجمته «المهارة» هذا رغم اننا نعرف أن الطريق إلى تقديم عـمل فنى جـيـد يتطلب أن يتـمكن الفنان من أدواته حـتى يستطيع أن يعبر عما يريد ويبدع ثم يجدد ، إن كاندنسكى نفسه لم يكن يستطيع أن يحقق ما وصل إليه بغير المهارات التى اكتسبها من دراسته الأولى ..

الموهبة وحدها لا تكفى إن لم تساندها المهارة والثقافة .

ظاهرة الفن

علينا ان نسلم بأن الفن «ظاهرة إنسانية» ظهرت عندما انتقلت البشرية من المرحلة الحيوانية ومن مرحلة القطيع إلى العائلة وإلى المجتمع ، فى هذا الوقت ظهرت الحاجة الإنسانية إلى التعبير الجمالى .. تماما كما ظهرت اللغة عند الحاجة إلى التعبير غير الجمالى ، فالفن بجميع أشكاله يتميز عن لغة التخاطب بأنه ليس تعبيراً وحسب، كما أنه ليس جمالا وحسب ، وبناء على هذا ففقدان جانب التعبير فى العمل الفنى أو فقدان اللغة المشتركة بين الفنان والجمهور يؤدى إلى الغاء «ضرورة الفن الاجتماعية» .. صحيح أن الكتابة والحروف الهجائية والكلمات تخلت عن الجانب الجمالى الشكلى عندما تحولت من كتابة تصويرية إلى رموز، وكان ذلك لحساب دورها فى التعبير.. لكن التجريدية فى الرسم تفقد اللوحه جانبها التعبيرى الذى لا يتبقى منه إلا الجانب الفردى وهو تعبير الفنان عن نفسه ، إنه اتجاه يقتصر على تعبير الفنان عن مشاعره الذاتية دون موضوع يحقق لغة مشتركة مع الآخرين ، والجمال الشكلى وحده

تحول بالفن التجريدى إلى مسار آخر يفتقد إلى الإمتاع الجمالى المتكامل الذى نلمسه فى الأعمال الفنية الخالدة ذات الوقع العميق فى نفوس أعداد كبيرة من المشاهدين لأجيال متتالية.

فن كزقزقة العصافير

يحلو لبعض الفنانين اذا سئلو عن معنى رسومهم أن يشيروا إلى تغريد العصافير الذى نستمتع به دون أن نسأل عن معناه ، وكان «بابلو بيكاسو» هو الذى رفض توضيح معنى إحدى لوحاته قائلا «إننا نستمتع بزقزقة العصافير دون أن نتساءل عن معناها» ..

لكن تغريد العصافير وصوت هدير البحر وجمال المناظر الطبيعية ، هو جمال يمتع الحواس الخارجية، فهى ليست اعمالاً فنية عميقة الآثر ، إنها تشبه الطعام الحلو الذى يمتع حاسة الذوق والرائحة الذكية التى تمتع حاسة الشم ، والملمس الناعم الذى يمتع حاسة اللمس ، هذا النوع من الامتاع لا يرتفع أبدا إلى مستوى الأنفعال الجمالى أمام عمل فنى متكامل ، وإذا كانت التجريدية تقتصر على مخاطبة هذا الجانب السطحى من الحواس فهى تطالب البشرية بالتنازل

عن المكانة الرفيعة للفن فى سبيل ما يسميه كاندنسكى «الاشباع الروحى» وهى تسمية كبيرة جوفاء تعنى أن يكتفى فن التلوين بمخاطبة نفس المستوى السطحى الذى تدغدغه زقزقة العصافير.

التجريدية والموسيقى

ترتكز دعوة «فاسيلى كاندنسكى» على توجيه التلوين إلى طريق مماثل لطريق الموسيقى، فالمؤلف الموسيقى يتعامل مع خامة ليس لها استخدام فى الحياة اليومية ، فالأصوات التى تخرج من الآلات الموسيقية والتى ينسج منها الموسيقار ألحانه ليست مأخوذة من الأصوات الواقعية وليس لها أصل مستخدم فى الحياة اليومية كما هو الحال فى لوحات الفنانين غير التجريديين .

ومادام الموسيقار يتحتم عليه ان يبتدع النغمات ابتداعا كاملا ويخلقها خلقا تاما .. لا يهديه فى عمله سوى إحساسه بالانسجام وبعده عن التنافر واتباعه التوافق والعذوبة فى تعبيره عن افكاره وانفعالاته وأحاسيسه، ابتداء من هدف امتاع الأذن بالنغمات وحتى الأعمال الموسيقية التى تغوص فى نفسية المستمع وتحفر فى ذاكرته أثرا عميقا فلا ينساها.

هذا التشبيه الذى دعى إليه كاندنسكى ناتج عن ثقافته الموسيقية الواسعة وتحيزه للموسيقى، حتى وصفها بأنها أرقى الفنون ، ونسى فى غمار هذا التقديس للموسيقى أنها تتعامل مع مجال مختلف كل الاختلاف عن مجال فن التلوين، إنها تتعامل مع الأذن بينما الرسم يتعامل مع حاسة البصر . والمادة التى يستخدمها كل من الموسيقى والرسام تختلف اختلافا تاما ، ومحاولة استعارة أسلوب ومنهج الموسيقى فى الرسم هو محاولة لتحويل هذا الفن إلى تابع لفن آخر هو الموسيقى ، وفى نفس الوقت سخر كاندنسكى من اللوحات التى تصور أشخاصا أو عناصر موجودة فى الواقع ووصفها بأنها تابعة للأدب ، وهل من الصواب أن ندعو إلى التخلص من تبعية لنقع فى تبعية من نوع آخر ؟

الحقيقة أن استقلالية فن الرسم والتلوين لا تتحقق باتباعه أسلوب فن آخر ، فكل مجال من مجالات التعبير الفنى له نوعية خاصة فى التأثير ومذاق خاص وفاعلية محددة.. والموسيقا أقدر على إحداث تأثيرها النوعى من الرسم الذى يستعير أسلوبها ونفس الأمر ينطبق على الاستعارة من الأدب .. ولو أنه فى أحدى المراحل كانت لوحة الفنان «دافيد» المسماه «قَسم الأخوة هوراس» ، وهى تصور

موقفا مأخوذا من مسرحية قديمه ، فهى تستعير موضوعها من موضوع أدبى ، هذه اللوحة كان الفرنسيون فى إيطاليا يحجون إليها ويضعون أمامها باقات الزهور ، وقد ساهمت تلك «اللوحة الأدبية الموضوع» فى اشعال الثورة الفرنسية وهناك مرحلة مجيدة من مراحل فن التصوير الزيتى تسمى المرحلة الرومانتيكية ، هذه المرحلة استمدت إسمها من كلمة «رومان» بمعنى رواية أو قصة .

ونحن نسوق هذه المعلومات للتأكيد أن تبعية الرسم الملون للأدب أو ارتباطهما أنتج أعمالا رائعة فى عصرها ولا زالت تمتع أجيالا متتالية، وليس خلاص فن الرسم الملون يحتم التخلص من الموضوع الأدبى والشكل الواقعى .

التجريدية والزخرفة

يحاول كاندنسكى أن ينفى بشدة العلاقة بين الفن الذى ينادى به وفنون الزخرفة أو الأعمال «الديكورية» التجميلية عندما ينفى أن عمله يصلح لتزيين ربطة عنق أو سجادة عند حديثه عن النظرية ، لكن خبرة الأعوام الثمانين الماضية بعد ظهور كتاب كاندنسكى أكدت أن القيمة الحقيقية الكبرى لهذا المذهب تتركز فى أثره العميق على أشكال السلع ، وكانت مدرسة الباوهاوس التى ساهم كاندنسكى فى التدريس بها ،

تهدف إلى الدمج بين فنون الرسم والفنون التطبيقية وفن العمارة ، إنها مدرسة التصميم التى أفادت المشروعات الاقتصادية الرأسمالية فائدة جمة، وتفرع عنها التخصص المعروف باسم «التصميم الصناعى» .

وإذا تأملنا تاريخنا الفنى لنستخلص نموذجاً مماثلاً فإن الفن العربى فى عصور الأمويين والعباسيين لم يعرف اللوحة ذات الإطار وكان الفن فى خدمة الحياة اليومية بأساليبه الزخرفية والتطبيقية التى تميزت بالمهارة الحرفية المرتفعة التى جعلت من أدوات الاستعمال اليومى تحفاً متحفية ..

لقد أثبتت السنوات الثمانين الماضية أن المجال الإيجابى للأعمال التجريدية هو استخدامها فى النشاط النفعى ، حيث يمكن إدخالها فى تجميل الواقع المحيط بالناس .

وبعد أن تحول شعار «الفن للفن» إلى غطاء لشعار «الفن من أجل المال» وأصبح كل ما يرسمه الفنانون قابلاً للبيع والشراء .. وبعد أن أصبح الدور الرئيسى للوحة أيا كان مذهبها الفنى، هو تزيين جدار تعلق عليه فى أماكن خاصة أو عامة ..

أقول إنه بعد خبرة الأعوام الثمانين الماضية التى تبعت ظهور كتاب كاندنسكى فإن الدور الرئيسى للمذهب

التجريدى يتحقق من تأثيره على الفنون التطبيقية ، لقد ثبت أن التجريدية هى أعلى درجة من درجات الزخرفة، وهى تجد مكانها الطبيعى فى المجتمع من ارتباطها بالتصميم الصناعى كاحدث شكل من أشكال الفن التطبيقى .. ولم يفطن هتلر وحكام ألمانيا النازية إلى هذه الحقيقة وحاربوا الفنانين التجريديين وأغلقوا مدرسة الباوهاوس ، فانتشر أصحاب هذه الفكرة (فكرة دور الفن الايجابى فى الصناعة) ينشرون أفكارهم التى تخدم التصميم الصناعى فى إنجلترا وأمريكا..

ويهمنا أن نوضح هنا أن الأعمال التطبيقية ذات الاستخدام اليومى سواء أنتجت بطريقة حِرَفِيَّة أو بطريقة الإنتاج الغزير ، فإن مضمونها هو منفعتها .. كما ان العمارة (وهى الفن الذى يحتضن كل الفنون التشكيلية) فإن مضمونها هو منفعتها ، ونفس الشىء بالنسبة لفن الديكور وفروع الزخرفة الأخرى ، وكلما ارتفعت القيمة الجمالية الشكلية فى هذه الأعمال كلما ارتفعت قيمتها المادية والنفعية معاً ، وإناء الزهور المشكل تشكيلا فنياً أصيلاً ترتفع قيمته إلى أضعاف قيمة إناء الزهور المشكل بغير تدخل فنان خلاق.

فرعا التجريدية

تنقسم المدرسة التجريدية إلى فرعين كبيرين ، وقد تولد من كل فرع العديد من الأشكال والتسميات ، الفرع الأول من التجريدية هو النوع التعبيرى الذى ابتدعه كاندنسكى ، وهو يستهدف إفراغ انفعالات وعواطف وأفكار الفنان بأسلوبه الخاص للتنفيس عن المشاعر المكبوتة.. فهو أقرب ما يكون إلى الاستخدامات النفسية فى علاج الحالات العصبية ، إنه فن فردى وذاتى، وعندما يتحقق نوع من التجاوب بين بعض انتاج هذا الفرع التجريدى وبين المشاهدين ، فهو أمر يحدث بالصدفة ، لأن الاختلافات الفردية بن البشر لا نهاية لها وإذا اتفق اثنان على معنى للون الاصفر ـ مثلا ـ فهو أمر يحدث بالصدفة وحدها .. إنه اسلوب فردى إلى أقصى حد ونادرا ما يحقق بعض الإجماع على ما يعبر عنه من معان .

أما النوع الثانى فهو يستهدف الجمال اللونى .. والمتعة الذهنية وراحة العين ، إنه قريب الشبه بالزخرفة ، لهذا يستخدم القوانين الجمالية المتعارف عليها ، وفى بعض الحالات يبحث الفنان عن قوانين جمالية جديدة، إنه فرع يخضع لنظام ذهنى صارم، ويراعى الانسجام اللونى

والتوازن فى الخطوط والإيقاع والتناسب وتوزيع الفراغات طبقا للحسابات الهندسية والرياضة ، وأحيانا يعمل على اكتشاف شواذ كل قاعدة للوصول إلى أشكال جديدة مريحة للعين وغير منفرة ، فى هذه الحالة الخاصة أو تلك .. هذا الفرع يسمى التجريدية الهندسية أو البنائية كما فى أعمال «بيت موندريان».

وهناك اتجاهات خرجت من التجريدية التعبيرية وتعمدت التخلى عن «الوعى» .. انه المماثل التشكيلى للاتجاه العبثى فى المسرح وفى الأدب عموما ، وهو اتجاه يعبر عن عبثية الحياة وعدم جدواها .. وهو اتجاه يكرس العشوائية والتلطيخ دون تحكم الذهن أو سيطرة الارادة أو الوعى .

فالفنان هنا يتجاهل الوعى بدرجة شبه كاملة ، بل يتعمد أن يفعل عكس ما يمليه عليه الوعى ، فيهدف إلى عدم التناسق وإلغاء أى انسجام ، معلناً أنه «يخرج اللوحة من الانفعال مباشرة» .

لكن العمل الفنى «تعبير» والتعبير عمل واع ، ولا يستطيع الانسان أن يعبِّر عن شىء وهو فى حالة غير واعية . وهناك تجربة بسيطة يقدمها علماء النفس تثبت أن الوعى

يبطل الانفعال والانفعال يبطل الوعى ، فالطفل المنفعل فى حالة بكاء إذا نظر إلى المرآة وبدأ يتأمل شكله (التأمل حالة وعى) يكف مباشرة عن البكاء ، لأن الوعى يبطل الانفعال. من هذا يتضح أن ما يفعله فنان مثل «جاكسون بولوك» الأمريكى وهو فى حالة انفعال ليس من الفن فى شىء لأنه يفقد عمله أى جانب تعبيرى مادام الفنان نفسه فى حالة غير واعية .

حرية الفنان

ان حرية الفنان فى أن ينتج ما يريد هى مسألة مقدسه ، وحرية الناقد فى مناقشة ما يقدمه الفنان بالرفض أو القبول أو التوجيه هى حرية مقدسة أيضا ، ويهمنا أن نذكر أن كل الفنون العظيمة لم تسقط فى جانب من جوانب التشكيل التى بنيت على كل منها مدرسة فنية مستقلة فى الفنون الحديثة والمعاصرة . والمرحلة التى يمر بها المجتمع المصرى حالياً ليست مؤهلة ـ على الأرجح ـ لاستقبال الأشكال التجريدية فى فن التلوين ، وربما إذا استقبلتها بفتور فهى لن تستفيد منها فائدة حقيقية كما استفادت أوروبا الصناعية منها خلال القرن العشرين .. ربما كانت ملاحظة أحد نقاد الفن الألمان

مفيدة فى هذا الشأن .. فبعد زيارة قصيرة للقاهرة قال ما معناه : «إنكم فى حاجة إلى الفنون التشخيصية بعد قرون طويلة عاشتها بلادكم داخل نطاق الرقش والزخرفة ، بعكس أوروبا التى تحتاج اليوم إلى الأشكال اللاموضوعية فى الفن بعد أن عاشت قروناً طويلة لا تشاهد من الأعمال الفنية غير الأشكال الإنسانية .

ونأمل أن يناقش كل فنان بعد أن ينتهى من قراءة هذا الكتاب أعماله واتجاهه الفنى ، ويجيب على التساؤل : هل هو مناسب للعصر الحاضر ؟ وهل انتاجه فى خدمة الفن التطبيقى أم أنه يرسم لأجيال لم تولد بعد ؟؟

صبحى الشارونى

● دراسات فى نقد الفنون الجميلة

صدر منها :

١ ـ مختار العطار	الفن والحداثة بين الأمس واليوم
٢ ـ صبحى الشارونى	المثقف المتمرد ، رمسيس يونان
٣ ـ محمود بقشيش	النحت المصرى الحديث
٤ ـ د . نعيم عطية	المكان فى فن التصوير المصرى الحديث
٥ ـ جمعية النقاد	الفنان بيكار (٨٠ عاما)
٦ ـ صبحى الشارونى	مدارس ومذاهب الفن الحديث
٧ ـ مختار العطار	الفنون الجميلة بين المتعة والمنفعة
٨ ـ فاسيلى كاندنسكى	الروحانية فى الفن

تحت الطبع :

٩ ـ نبيل فرج اكتشاف الناقد أحمد راسم

١٠ ـ محمد حمزة الصعود إلي المجهول (التجريدية في مصر)

١١ ـ أمين الصيرفى سيكولوجية الإبداع

١٢ ـ صبحى الشارونى الجيل الثانى من الفنانين فى مصر

١٣ ـ مختار العطار الرواد المنسيون

١٤ ـ محمود بقشيش من بستان الفنون الجميلة .

١٥ ـ د. نعيم عطية لازالت العين عاشقة.

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٤/١١٤١٩

I.S.B.N. 977-01-4224-7



صدر كتاب «الروحانية فى الفن» عام ١٩١١ باللغة الالمانية. وهذا الكتاب يضم أول تعريب كامل له ونحن على مشارف القرن الواحد والعشرين.. وطوال هذه السنوات، احتفظ الكتاب باهميته وترجم إلى العديد من اللغات، ولايزال يقابل باهتمام كبار النقاد وفنانى العالم. فهو يمثل التبرير النظرى لظهور المذهب «التجريدى» فى فنون الرسم والتلوين، الذى كان مؤلف الكتاب «فاسيلى كاندنسكى» هو أول رواده.

قام بالتعريب الاستاذ فهمى بدوى محمد تحت إشراف الأستاذ الكبير مرسى سعد الدين وقام بمراجعة الصياغة العربية وكتب مقدمته الناقد المعروف محمود بقشيش. ثم وضع التعليق والملاحظات على مابه من أفكار الناقد الفنى الدكتور صبحى الشارونى.

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب